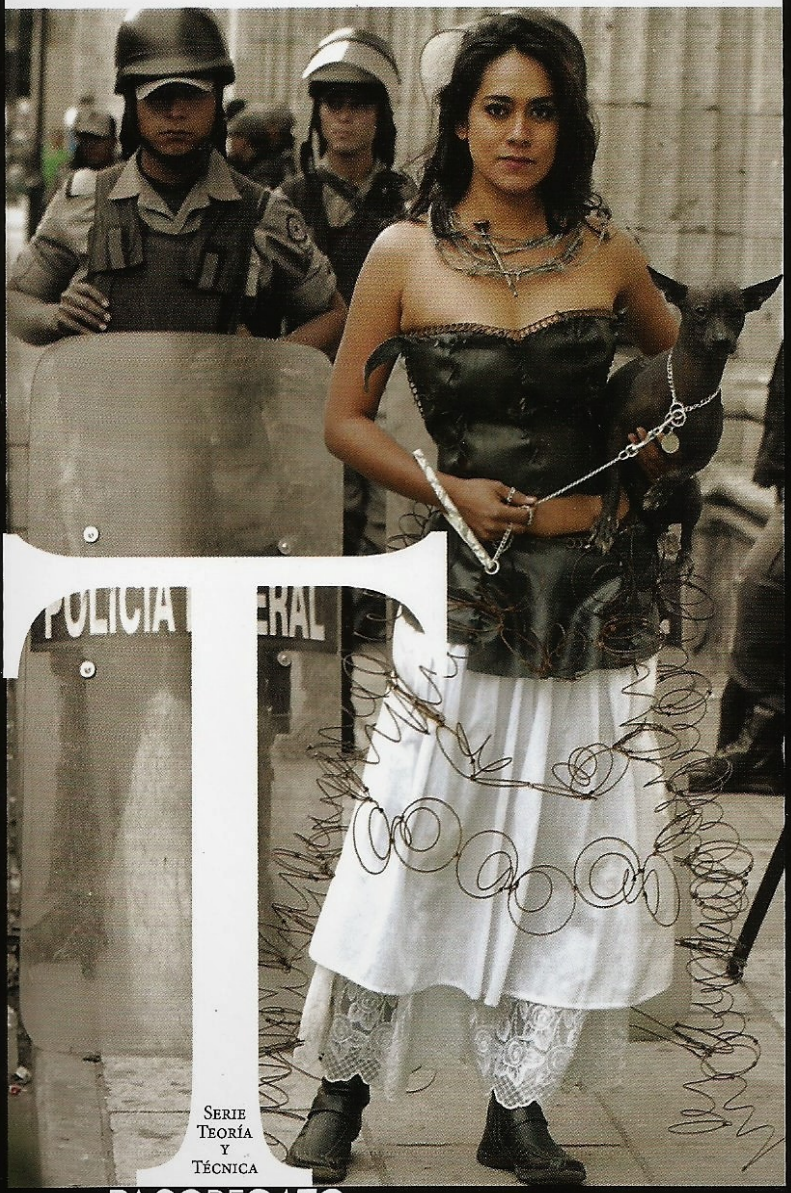
ESCENARIOS LIMINALES

TEATRALIDADES · PERFORMATIVIDADES · POLÍTICAS

ILEANA DIÉGUEZ



SERIE TEORÍA Y TÉCNICA

PASODEGATO

Serie Teoría y Técnica

ESCENARIOS LIMINALES
TEATRALIDADES, PERFORMATIVIDADES, POLÍTICAS

Serie Teoría y Técnica
PASODEGATO

ESCENARIOS LIMINALES
TEATRALIDADES, PERFORMATIVIDADES, POLÍTICAS

Ileana Diéguez

Edición revisada y aumentada

Primera edición, 2014

Publicado con el apoyo

ISBN

© **Ileana Diéguez Caballero**

© **Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.**
Eleuterio Méndez # 11, Colonia Churubusco-Coyoacán,
c. p. 04120, México, D. F.
Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756
Correos electrónicos: direccion@pasodegato.com,
editor@pasodegato.com, diseno2@pasodegato.com

www.pasodegato.com

Diseño de portada: Pablo González

Fotografía de portada: Gabriela León, *Paseo dominical por el Zócalo de Oaxaca* (2006).
© Alejandro Echeverría

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico sin autorización.

Impreso en México

ÍNDICE

Agradecimientos 9

Nota de la autora a la edición mexicana 13

I. Pre/liminares 17

II. Articulaciones liminales/metáforas teóricas 39
La perspectiva liminal 41
Teatralidad y convivio 45
La teatralidad y lo real 47
Artes de relación 51
Hibridez y subversión cultural 54
La forma estética de los actos éticos 57
Estrategias carnavalizantes y cuerpo grotesco 60
Liminalidades 64

III. Políticas del cuerpo (escenarios peruanos) 67
Texturas corporales 69
Teatralidades fronterizas 72
Communitas chamánica 76
Hibridaciones y técnicas mixtas 85
Rituales situacionistas 93

IV. Tramas de la memoria (escenarios argentinos) 103
Muñecos obscenos 106
¿Teatralidades políticamente incorrectas? 114
Prácticas simbólicas de resistencia 121
El arte de *escrachar* 126

v. Prácticas de visibilidad (escenarios colombianos) 137
Teatralidades testimoniales 142
Communitas votiva 153
Poéticas secrecionales 157

vi. El teatro trascendido (escenarios mexicanos) 167
Teatralidades/performatividades ciudadanas 172

vii. El malestar de la representación 183

Bibliografía 201

AGRADECIMIENTOS

La investigación de los procesos escénicos y especialmente de las teatralidades actuales, no se hace desde las bibliotecas o los cubículos académicos. Se sustenta en diálogos y encuentros directos con los creadores, en experiencias in situ, en la información y el conocimiento de primera mano de los procesos creativos. Esta investigación está en deuda con muchas personas que en distintos lugares me han permitido el acceso a los procesos creativos, que me proporcionaron documentos y registros visuales, y a las que también debo reflexiones, experiencias y afectos.

Mi agradecimiento a Miguel Rubio, Teresa y Rebeca Ralli, Ana y Débora Correa, Julián Vargas, Augusto Casafranca, a la memoria de Fidel Melquiades, y al Grupo Yuyachkani; a Rolf y Heidi Abderhalden y a Mapa Teatro; a Emilio García Wehbi, Daniel Veronese y Ana Alvarado; Álvaro Villalobos y Rosemberg Sandoval; al grupo Etcétera y a Federico Zukerfeld; a Carolina Golder, Alfredo Segatori, Fernando Rubio, Ana Groch, Halima Tahan, Claudio Pansera; a Jorge Miyagui, Gustavo Buntinx, Susana Torres y al Colectivo Sociedad Civil.

Al Programa de Apoyo para los Estudiantes del Posgrado (PAED) en la Universidad Nacional Autónoma de México, agradezco la ayuda para realizar una estancia de investigación en tres países sudamericanos durante julio y agosto de 2004. La información reunida en esos meses fue decisiva para los resultados expuestos.

La investigación inicial que sustentó este libro —inicialmente elaborado bajo los requerimientos de una tesis doctoral— fue realizada con la asesoría y orientación del doctor Gabriel Weisz, quien fue mi maestro y director de los estudios de posgrado y a quien debo muchas ideas desarrolladas en éste y en otros trabajos. En los semi-

narios sobre teoría literaria por él conducidos en los posgrados de Literatura Comparada y Letras, en la UNAM, conocí originales planteamientos que invitaban a desafiar las miradas canónicas: pensar la teoría como metáfora, analizar discursos expandiendo los horizontes literarios, textualizar el cuerpo y corporizar los textos, son algunas de las propuestas aportadas por el doctor Weisz que contaminaron y enriquecieron ésta y otras investigaciones.

Con la doctora Tatiana Bubnova tengo una deuda infinita. Sus conocimientos, su humanidad y el generoso diálogo que siempre me ha proporcionado, dieron sustento a ésta y otras investigaciones. Entre muchos aprendizajes y experiencias debo a esta excepcional maestra la inmersión en el universo bajtiniano, muchos años después de mis estudios en Cuba, donde Bajtín era entonces un innombrable.

A Jorge Dubatti, mi profundo agradecimiento por sus lecturas y reflexiones desde los primeros momentos, por todo el apoyo y los numerosos contactos que me facilitó durante mi estancia de investigación en Buenos Aires, por los materiales y libros proporcionados, por impulsar y hacer posible la primera publicación de este libro en el 2007, en la editorial argentina Atuel.

A Luis Alberto Alonso y Angela Reis, en Salvador de Bahía, excelentes y generosos traductores de este texto al portugués. Y a Narciso Telles y a la Editora de la Universidade Federal de Uberlândia (Edufu) por la publicación de este texto en Brasil en el 2011.

A Jaime Chabaud y a la editorial Paso de Gato, por considerar que a pesar de los años transcurridos tiene sentido publicar este libro en México, en una versión revisada y aumentada. A Leticia García, a quien agradezco la exhaustiva y esmerada edición de este texto.

Varias de las problemáticas que aquí presento fueron desarrolladas, discutidas y confrontadas en los seminarios y cursos sobre teatro latinoamericano impartidos en la Casa del Teatro, en la Universidad Iberoamericana y en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Agradezco a esos espacios y a los alumnos de entonces los fructíferos diálogos.

Las experiencias que sostienen este estudio están definitiva y entrañablemente vinculadas a Osvaldo Dragún y a los talleres por él convocados en diversas ciudades latinoamericanas. A través de ellos fui conociendo cómo se hace, se vive y se sostiene la práctica teatral independiente en buena parte de este continente. En estos encuentros se fue tejiendo una especial red de maestros, interlocutores y amigos en la que circularon vivencias, informaciones y pequeñas historias que van configurando la memoria de un teatro vivo. Estas experiencias me han confirmado que las *communitas* pueden existir aunque sean efímeramente habitables.

Creo que para cualquier investigador la mejor oportunidad está en la práctica y en la experiencia viva donde las ideas pueden morir o tomar cuerpo. Durante el proceso de reescritura y revisión de este texto, en la segunda mitad del 2006, los escenarios de la Resistencia Civil vividos en la Ciudad de México fueron un apasionante laboratorio para entender, asentar y cuestionar mis pensamientos.

Este trabajo se ha sostenido con entrañables presencias que de manera incondicional me han acompañado: a Kike y Pablo, que con solidaria paciencia sobrellevaron mis ausencias y me aportaron puntos de vista. A mi madre y hermanas, por su permanente aliento. Y a Osvaldo, siempre, por las utopías y las travesías sin regreso.

Ciudad de México
Diciembre de 2006-enero de 2014

NOTA DE LA AUTORA A LA EDICIÓN MEXICANA

La liminalidad es una noción profundamente inquietante e inapresable. Desde la primera vez que leí a Víctor Turner y comencé a pensar la condición liminal y su traslado al campo del arte y de la performatividad ciudadana, no he dejado de preguntarme sobre el delicado tejido que la sostiene. Mi comprensión de esta condición estaba impregnada de cierta dimensión utópica, o al menos altamente vital.

Mis percepciones de lo liminal fueron disparadas por experiencias que estaban atravesadas por la intensidad de los acontecimientos, por el pulso del tiempo en el cual tenían lugar. Ya fuera cuando en los espacios del arte se instalaba el *pathos* de la vida; ya fuera cuando en las acciones políticas y ciudadanas el arte prestaba medios para potenciar la performatividad de los cuerpos y sus voces.

Durante años percibí lo liminal como la emergencia de un modo que hacía posible habitar el mundo de forma poética y auténtica, aunque efímeramente. La liminalidad está inevitablemente vinculada a la *communitas*, a la proximidad desjerarquizada hacia los otros, al encuentro no reglamentado pero vital, al hacer por sí mismo y por los otros, a las subjetividades deseantes, a las políticas del deseo. A aquello que Félix Guattari denominó como "micropolítica". En el registro liminal, el umbral es un espacio de transformación y encuentro, e implica cierta creencia, cierta disposición de espíritu, cierta idea de que algo ha de cambiar ¿para mejor?

En los acontecimientos que alimentaron las reflexiones y la escritura de estas páginas aprecié la predominancia de *communitas* impregnadas de contagiosa vitalidad, empeñadas en la apuesta por la vida.

Siete años después de terminar y publicar por primera vez esta investigación, habitamos un mundo —un pedazo de mundo— marcado por un *pathos* radicalmente distinto. El registro de los cuerpos se ha desplazado —o ha sido empujado— hacia la horizontalidad y la ausencia. Al vacío de las representaciones políticas se ha sumado el vacío por efecto de ausencia, por prácticas aniquiladoras sobre los cuerpos y las presencias. Mi percepción de lo liminal ha transitado de las liminalidades y las *communitas* microutópicas, a la liminalidad fúnebre y las *communitas* espectrales.

Ciudad de México
Enero de 2014

Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra. Antes, cuando la vida era menos dura, yo hubiera entendido por resistir un acto heroico […].

La situación ha cambiado tanto que debemos revalorar, detenidamente, qué entendemos por resistir. No puedo darles una respuesta. Si la tuviera saldría como el Ejército de Salvación, o esos creyentes delirantes —quizás los únicos que verdaderamente creen en el testimonio— a proclamarlo en las esquinas, con la urgencia que nos han de dar los pocos metros que nos separan de la catástrofe. Pero no, intuyo que es algo menos formidable, más pequeño, como la fe en un milagro […]. Algo que corresponde a la noche en que vivimos, apenas una vela, algo con qué esperar.

Ernesto Sábato (2000: 103)

I. PRE/LIMINARES

> El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con "fecha de vencimiento", como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla. No hay, en consecuencia, forma de conservar el teatro. Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución y lo irrepetible.
>
> Jorge Dubatti (2003c: 7)

Ésta es una investigación sobre la teatralidad y no específicamente sobre el teatro. Nació de mi experiencia personal como espectadora e investigadora de fenómenos y procesos escénicos en los que comencé a percibir una inefable pulsión, una especie de ilegibilidad, un plus que me transfería del arte a la vida y viceversa, y me sumía en una incomprensibilidad del fenómeno si decidía optar por uno de los planos, me empujaba hacia los límites desde los cuales experimentaba el escape de todos los saberes, de las fórmulas hechas para explicar el arte. En algunos momentos me pregunté también si aquellos fenómenos podían ser acotados como arte. Esta pregunta sigue vigente y francamente ya no me inquieta.

La problemática aquí planteada implica una serie de dificultades. Al proponerme observar la teatralidad desde su especificidad escénica y desde una perspectiva que adelanto como liminal —concepto que tomo de la antropología social de Víctor Turner y que busco trasladar al arte—, intento aproximarme a un corpus efímero y performativo, pues su existencia —no su trascendencia— está limitada al instante en que ocurre el fenómeno escénico, inserto en

un conjunto de relaciones que lo modifican. De alguna manera se trata de un "objeto" de estudio "extraño", huidizo, que escapa a la objetualidad, a la fijación material y a la intemporalidad.

Las prácticas escénicas que referiré plantean otro desafío, en tanto escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad: no parten necesariamente ni representan un texto dramático previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente, desvinculadas de proyectos institucionales u oficiales. Dado el carácter procesual, temporal, no-objetual de estas prácticas, en este apartado presentaré mis reflexiones en torno al campo de la teatralidad, retomando ideas desarrolladas por otros pensadores actuales.

Al insistir en la teatralidad como práctica, remarco su condición de suceso, de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social. La palabra práctica tiene también una deuda con la distinción que de este término realizara Julia Kristeva. Al trasladar el término a otro contexto y disciplina, la frase "prácticas escénicas" intenta romper la sistematización tradicional y busca expresar el conjunto de modalidades escénicas —incluyendo las no sistematizadas por la taxonomía teatral— como los *performances*, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales.

Pero sobre todo, esta investigación se abre a otro territorio no teatral, no considerado por la estética tradicional: a gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su politicidad. Si bien no tienen un fin artístico, producen un lenguaje que atrapa la percepción y suscitan miradas desde el campo artístico. En estas páginas también incluyo las prácticas políticas y simbólicas de algunos grupos para reflexionar sobre su "teatralidad" y performatividad.

No pretendo construir ningún corpus teórico sistémico ni ningún modelo que de manera general pudiera utilizarse para medir o encerrar los procesos escénicos. El tejido de mi mirada no supone

ninguna narrativa lineal. Los conceptos que selecciono provienen de las provocaciones suscitadas por las prácticas artísticas, de mi experiencia, de vida, de mis investigaciones y lecturas, de las productivas problematizaciones de determinados maestros, de las incitaciones producidas por algunos creadores y de las preguntas que me he formulado en el diálogo con la escena latinoamericana actual, que ha sido durante años mi campo de vinculación y estudio.[1]

Las diferentes nociones que utilizo, procedentes de disciplinas y pensadores disímiles —y que abarcan ámbitos como la filosofía de la vida, la antropología, la teatralidad, la cultura popular y los rituales festivos—, las considero como posibles lentes metafóricas. Las articulaciones que las relacionan podrían sugerir una sintaxis más sincrónica que diacrónica. Tal y como manifestó Turner, "frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada" (2002: 35). Me inclino por los que piensan la teoría como acción metafórica, nómada e inestable (Turner), como sentimiento (Bajtín), como ejercicio —práctica, que no imposición— del pensamiento (Grüner), como mirada política (Derrida).[2]

---

[1] Debo decir que esta experiencia de investigación y conocimiento ha sido un proceso vivo, desarrollado como "trabajo de campo" y no como aprendizaje libresco, en contacto directo con las prácticas y laboratorios de prestigiosos creadores. Tal experiencia ha sido posible gracias a los encuentros propiciados por la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe fundada y dirigida por Osvaldo Dragún, escuela virtual, itinerante y no gubernamental, que a la manera de las *communitas* liminales ha generado espacios efímeros e intersticiales.

[2] Y especialmente estoy en deuda con aquellos que se han propuesto enseñar y pensar la teoría como una práctica metafórica; pienso particularmente en Gabriel Weisz y Tatiana Bubnova, académicos e investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras y del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), respectivamente, con quienes tuve el privilegio de tomar diferentes cursos de teoría literaria.

A pesar del uso y el gusto por el prefijo "pos-", con todas las asociaciones consecuentes a esta nueva "norma cultural" —la inclinación por lo fragmentario, lo residual, lo sincrónico, lo esquizoide, lo contaminado, lo expandido, e incluso lo que algunos han identificado como "una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la 'teoría' contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro" (Jameson, 1991: 21)—, en los espacios habituales de producción y discusión teórica todavía se polemiza con la expansión de nociones y campos. De manera general, la inclinación por el "pos-" también ha priorizado el uso de citas de autoridad, sobre todo de aquellas que representan la filosofía apocalíptica producida hace ya más de veinte años, en ocasiones recurriendo a la misma construcción discursiva lineal, dura, falocéntrica, que tuvieron la ilusión de destronar.

Desde los años cincuenta algunos estudiosos —pienso fundamentalmente en Michael Kirby—[3] han manifestado sus preocupaciones en torno a los cambios de paradigma y a la hibridación de las artes escénicas contemporáneas.[4] Alrededor de los años ochenta se insistió en la representación como esfera del dislocamiento (Carlson, 1997: 497), enfatizando la necesidad de una visión crítico-teórica más allá de las posiciones tradicionales que habían considerado al teatro como un sistema semiótico cerrado. También por esos años uno de los teóricos que aquí retomo da a conocer un nuevo texto en el que reflexiona sobre los nexos entre "drama social" y teatro, presentando una síntesis de la teatralidad posmoderna de aquella década, que bien puede dar una idea de los cambios artísticos a los cuales me estoy refiriendo:

---

[3] *Estética y arte de vanguardia*, trad. de Norma Barrios, Pleamar, Buenos Aires, 1976.

[4] "[E]n los útimos años, algunas puestas en escena han comenzado a relacionar el teatro con las otras artes. Estas obras, así como las presentaciones en otros terrenos, nos obligan a examinar el teatro bajo una nueva luz, y sugieren preguntas acerca del significado de la palabra misma: 'teatro'" (Kirby, 1976: 61).

> Como es común en el teatro posmoderno (es decir, posterior a la Segunda Guerra Mundial), a veces el texto se elabora durante los ensayos —los textos de escritores teatrales se desarticulan para volverlos a articular—. No hay un privilegio del texto. Elementos y mecanismos como el espacio teatral, los actores, el director, el uso de los medios (la amplificación y distorsión del lenguaje, el uso de pantallas de televisión, películas, diapositivas, cintas sonoras, música, juegos sincrónicos del movimiento de los labios, fuegos artificiales, etc.) y la separación sustentada entre el personaje y el actor por medio de muchos dispositivos y mecanismos, se articulan de manera flexible y se rearticulan como reflexiones de una voluntad común que cristaliza en los raros momentos, cuando la *communitas* se instaura entre los miembros del grupo teatral [Turner, 2002: 83-84].

Muchos años después, y en una situación teatral bastante próxima a la descrita por Turner, se sigue insistiendo en la naturaleza híbrida de lo escénico, en la horadación o expansión de las definiciones[5] y en la necesidad de otras miradas conceptuales para pensar los fenómenos escénicos actuales.

Lo teatral, pese a su complejo tejido, ha desarrollado una extensa historia de fijaciones, convenciones y definiciones dramático-teóricas. A lo largo de más de veinte siglos la arquitectónica teatral mantuvo —con una impresionante obediencia— las premisas de una concepción dramática sistematizada por la teoría aristotélica. Con excepciones en la historia de la teatralidad —el arte del juglar en el medioevo, la Commedia dell'Arte renacentista, algunos momentos de Molière—, no será sino hasta finales del siglo XIX que se comiencen a producir sistemáticas descomposiciones y roturas del cuerpo dramatúrgico: estoy pensando en Jarry y en el último Strindberg. Durante el siglo XX y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias y la radical propuesta de Artaud,

[5] "Hoy la teatralidad analítica en el teatro opera por el cuestionamiento de todas las categorías teatrales", afirma Helga Finter en "¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania", *Teatro al Sur* 25 (octubre de 2003), pp. 29-39.

la teatralidad comenzó a variar su arquitectura y lenguaje: con menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la noción psicologista del personaje, ruptura con el principio de *mimesis* y con el realismo decimonónico, y una acentuada preponderancia de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, hacia la segunda mitad del siglo xx, vivió un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio más híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los multimedia y las acciones performativas. La continuidad de algunas de estas estrategias ha trazado oxigenantes brechas en la teatralidad actual.

Desde las textualidades rotas que se fueron configurando en las artes de vanguardias: la tendencia al azar, a lo procesual, a lo mutable y ambiguo en las experimentaciones escénicas iniciadas por John Cage, la teatralidad se fue contaminando o hibridizando con otras artes. Esta situación hizo que a mediados del siglo xx creadores y estudiosos como Michael Kirby llegaran a plantearse la necesidad de otros términos para conceptualizar lo que él mismo llamó "nuevo teatro". Los textos escénicos fueron más que nunca verdaderas travesías, espacios de cruces en los que se reconocían múltiples disciplinas, estilos, discursos y voces. Escrituras sin dependencia de un texto previo a representar fueron apareciendo en los más insólitos espacios; los eventos teatrales ya no se asentaban necesariamente en una estructura informativa-narrativa: "Cualquier material escrito, e incluso material no-verbal, puede servir como 'libreto' para una presentación" (Kirby, 1976: 67).[6] Lo performativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron los tejidos escénicos vanguardistas que muchos llegaron a considerar como *collages*.

El arte que hoy sucede en algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando

[6] En 1995, en una entrevista que formó parte del video *Persistencia de la memoria,* que homenajeaba los 25 años del grupo Yuyachkani, Miguel Rubio expresaba una idea muy similar.

la producción artística por parcelas disciplinarias. Deseo poner como ejemplo la intervención urbana *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires,* coordinada por Emilio García Wehbi —artista plástico y escénico—, cuando una mañana de noviembre de 2002 aparecieron varios cuerpos inertes en distintos puntos de la ciudad: se trataba de 23 muñecos hiperrealistas ubicados en el espacio urbano y monitoreados por un numeroso equipo interdisciplinario que se interrogaba sobre las relaciones entre los transeúntes y los habitantes de la calle. Las reacciones que desató este evento fueron muy diversas. Varios ciudadanos, inquietos ante los cuerpos que creyeron "reales", pidieron auxilio a las instituciones; otros, la gran mayoría, pasaron de largo, insensibles ante un paisaje urbano que ya comenzaba a parecer normal.[7] Considero aquella acción y su contexto como situación idónea para reflexionar sobre los efectos de "la interferencia de la frontera entre espacio estético y real" (2003: 37) planteada por Helga Finter.

Intervenciones urbanas como aquélla, como muchas otras acciones o instalaciones escénicas que acontecen en ciudades latinoamericanas —y en otras geografías—, desarrolladas en calles, plazas, galerías y eventualmente en teatros, por teatristas, *performers*, artistas plásticos, diseñadores, bailarines, músicos, o ciudadanos comunes, son indicadores de los notables cambios que han estado ocurriendo en el ámbito de las artes escénicas en este continente.

Me interesa estudiar la condición liminal que habita en una parte de estas teatralidades actuales, en las cuales se cruzan no sólo otras formas artísticas, sino también diferentes arquitectónicas escénicas, concepciones teatrales, miradas filosóficas, posicionamientos éticos y políticos, universos vitales, circunstancias sociales. No deseo referirme a la teatralidad como a un conjunto de especificidades territoriales que la delimitan respecto a otras prácticas y disciplinas artísticas. En cualquier caso, me planteo la

[7] La acción ocurrió en Buenos Aires después de la crisis detonada en diciembre de 2001.

teatralidad como una estrategia discursiva presente en prácticas culturales —más allá del arte—, pero también en diversas prácticas artísticas —más allá del teatro.

Este estudio busca analizar la utilización de estrategias artísticas en las acciones políticas y en las protestas ciudadanas, y reflexionar sobre su posible teatralidad. También pretende considerar el resurgimiento de una politización en el arte a través de prácticas carnavalescas, lúdicas y corporales, y el desarrollo de una estetización de las prácticas políticas con propósitos muy diferentes a los desplegados por los sistemas totalitarios.

Inicialmente, he asociado lo liminal a los conceptos de hibridación (Bhabha, Canclini), contaminación, fronterizo (Lotman y Bajtín), *excentris* (Linda Hutcheon), apuntando hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, el arte del *performance*, las artes visuales y formas de activismo; aproximando lo liminal a lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin implicar la negación categórica de la dimensión representacional.

Desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno —ya sea ritual o artístico— y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional. Adelanto mi percepción de lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas,[8] como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.

Durante los procesos de investigación que acompañaron la realización de este estudio viví experiencias que me hicieron repensar el lugar de la teoría para estudiar un arte en diálogo con la

[8] La arquitectónica es un concepto elaborado por Bajtín a partir de la inversión de la idea kantiana. Indica un sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con su tiempo y espacio.

vida,[9] en situación de precariedad y ejercido desde el compromiso ético. Pretender estudiar el arte escénico que hoy sucede en múltiples escenarios urbanos y artísticos de América Latina, implica interrogarnos sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas, así como sus cruces y diálogos con la realidad. Sería estéril intentar encerrar en un laboratorio estas manifestaciones artísticas, aislarlas de sus realidades e intentar aplicarles abstractos procedimientos academicistas. Como ya se ha expresado, "[s]i hay un lugar en el mundo donde el arte del teatro y su práctica juegan a diario una función política, social y cultural relevante, ese lugar es Latinoamérica".[10] Abrir entonces un espacio de reflexión sobre la constitución de las actuales teatralidades liminales en este continente no sólo implica desarrollar un análisis sobre su complejo hibridismo artístico, sino también considerar sus articulaciones con el tejido social en el que se insertan:

> La historiografía del arte, en la que ha predominado una mirada formalista y estetizante que evita las "contaminaciones" de su objeto, tiende a relegar o infravalorar la dimensión política de los posicionamientos de los artistas y de sus producciones. A su vez, desde la historiografía política, las cuestiones artísticas quedan reducidas a meros ornamentos, ilustraciones de la palabra, desconociendo su potencial revulsivo, su espesor en tanto representación y la especificidad de sus lenguajes [Longoni, 2001: 19].

---

[9] En los meses de julio-agosto de 2004 tuve la oportunidad de visitar algunos de los escenarios culturales y sociales incluidos en esta investigación, gracias a los recursos otorgados por el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado de la UNAM. El contacto con algunos creadores, investigadores y grupos de acción cultural e intervenciones urbanas en las ciudades de Lima, Buenos Aires y São Paulo, me proporcionó vivencias fundamentales para el cuestionamiento y reconsideración de mi propia mirada teórica.

[10] Tomo este enunciado de Olivier Poivre d'Arvor, director de la Asociación Francesa de Acción Artística, inserto en las páginas de *Teatro al Sur* 23 (noviembre de 2003, p. 41) y que a manera de intertexto es resaltado en el artículo "Tintas frescas, un puente entre Francia y América Latina".

Si bien al usar la expresión "hibridismo artístico" apunto a la configuración de un tejido contaminado por los cruces entre modalidades y disciplinas diversas, como la danza, el teatro, las artes visuales, el arte del *performance;* o hacia la configuración de un tejido de relaciones "transversales" entre diferentes aspectos de las diversas artes, de ninguna manera me interesa reducir el análisis al campo estético o exclusivamente formal. Cualquier intento por documentar o estudiar las contaminaciones en el arte desvinculadas de la relación con su entorno estaría reduciendo su complejidad y anulando una parte del espeso tejido arte/sociedad o arte/realidad. Me interesa insistir en la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los estatus y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales.

En el campo escénico latinoamericano, desde 1991 Miguel Rubio[11] constataba la existencia de "un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables", de "multidisciplinas y límites con la danza, artes visuales y sonoras, espaciales, lenguaje de impresiones fuertemente visuales que se imponen al espectador" (2001: 100). Releyendo *Notas sobre teatro*, constato que la mejor reflexión será siempre esa que procede del hecho teatral y sus practicantes, los teatristas. Lo liminal no es ninguna novedad impuesta por el pensamiento teórico, es ya una situación vivenciada por una práctica experimental o al menos no tradicional, que desde las últimas décadas ha estado marcando con bastante determinación a la teatralidad latinoamericana.

Creo —en acuerdo con lo expuesto por Rubio— que hacia finales de los noventa el teatro latinoamericano transitó hacia escri-

[11] Miguel Rubio, director y fundador del grupo peruano Yuyachkani, con más de cuarenta años de trabajo. Además de dirigir numerosas creaciones escénicas, es también autor de varios ensayos, artículos y dos libros: *Notas sobre teatro*, Grupo Cultural Yuyachkani/University of Minnesota, Lima-Minneapolis, 2001; y *El cuerpo ausente (performance política)*, Grupo Cultural Yuyachkani, Lima, 2006 y 2008.

turas más visuales, influidas por las indagaciones en los territorios de la plástica, el accionismo y el instalacionismo, incursionando en procesos que implican sutiles cuestionamientos conceptuales y críticos. En este sentido menciono algunos referentes entre los que también están aquellos que estudio, como Yuyachkani, La Otra Orilla y Ángel Demonio, de Lima; Mapa Teatro y algunas creaciones de La Candelaria, de Bogotá; Periférico de Objetos y Catalinas Sur, de Buenos Aires; el Teatro da Vertigem, la Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, el Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, y Macunaima de São Paulo; Teatro Obstáculo de Cuba-Miami; La Patogallina, de Chile; Malayerba, de Quito; Teatro de los Andes, en Bolivia, entre ya muchos otros. Y a estos procesos no se llegó por modas o por necesidad de estar a tono con las prácticas estéticas de los "pos-". En todo caso habría que pensar estos discursos y estrategias escénicas en diálogo con sus cronotopías, recordar que desde los noventa y críticamente hacia finales de esa década, los escenarios sociales, económicos y políticos de este continente comenzaron a ser más espectaculares y mediáticos. En una sociedad de discursos agotados, donde la población civil ha explorado recursos representacionales y ha usado su propio cuerpo como medio de expresión en un entorno que mediatiza todas las intervenciones, la teatralidad como la vida tiene que reinventarse cada día, asumiendo el mismo riesgo, la misma fragilidad y sobrevivencia que marca los espacios donde se inserta.

En más de una ocasión he escuchado a algunos creadores desmarcando sus acciones del territorio artístico, insistiendo en desligarlas de la "zona protegida del arte", proponiéndolas como "rituales públicos y participativos".[12] Tales afirmaciones las asocio a la idea de "rituales dialógicos" propuesta por Paul Gilroy, donde los especta-

[12] Me estoy refiriendo a las palabras de Gustavo Buntinx durante el encuentro con varios artistas de la plástica y el *performance*, en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julio de 2004. Dos semanas después, en Buenos Aires, Carolina Golder, del Grupo Arte Callejero, utilizaba frases similares.

dores adquieren funciones participativas en procesos colectivos y catárticos, y pueden llegar a crear comunidad (Bhabha, 2002: 50).

En Lima, como en Buenos Aires, artistas plásticos y de otras disciplinas se han organizado colectivamente para realizar acciones públicas y participativas que han llegado a incidir en el rumbo político y social de sus comunidades. Me refiero sucintamente a dos de estas acciones: la realizada en la Plaza de Armas de Lima, en el 2000, donde se lavó pública y multitudinariamente la bandera peruana, convocada por el Colectivo Sociedad Civil, acción que en opinión de Gustavo Buntinx contribuyó al derrocamiento de la dictadura de Fujimori.[13] Y los *escraches*[14] realizados en Buenos Aires con la participación de colectividades como el Grupo Arte Callejero y Etcétera, en conjunto con la asociación H. I. J. O. S., con los cuales han puesto en evidencia domicilios donde residen algunos de los responsables de las desapariciones, torturas, robos de niños y la muerte de miles[15] de argentinos durante la última dictadura.

Este tipo de eventos, de rituales comunitarios en los cuales se transparenta la responsabilidad ciudadana del artista, incitan a una reflexión más allá de las taxonomías estéticas. Interesa reflexionar en torno a las dimensiones conviviales (Dubatti),[16] per-

---

[13] "El poder también se define en el aspecto simbólico, en lo cultural, en lo económico, como en lo militar", argumentaba Buntinx a propósito de la repercusión de la acción del Colectivo Sociedad Civil, en el encuentro desarrollado en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 2004.

[14] *Escrache*, de "escrachar", es una palabra procedente del lunfardo argentino que significa poner en evidencia.

[15] La cifra reconocida por la sociedad civil habla de 30 mil desaparecidos.

[16] Como ha observado Jorge Dubatti, "el teatro es una de las manifestaciones conviviales de esa 'cultura viviente' transmitida durante siglos hasta el presente, en que la letra palpita *in vivo*" (2003: 6) y en la cual se recupera la celebración de la fiesta, del ritual, del encuentro de presencias que fue el acto fundacional de la teatralidad desde la antigua Grecia. Esta mirada está en diálogo con los estudios de Bajtín sobre la cultura ritual y celebratoria de la antigüedad griega, la cultura popular medieval y rena-

formativas, efímeras, accionistas, participativas, políticas y éticas de estas prácticas.

En América Latina la necesidad de mantener vivo el teatro como acto de convivencia, como espacio de diálogo y encuentro, fue decisiva para la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y de producción escénica. Esta urgencia impulsó la creación de los teatros independientes y de la creación colectiva. El nacimiento de los diversos grupos teatrales en Colombia, Argentina, Perú, Brasil, que lograron ganarse espacios propios reconocidos y apoyados por sus públicos, al margen de cualquier apoyo o compromiso institucional, han sido y son todavía importantes núcleos de cultura viva, referentes esenciales para todo estudio en torno a los procesos culturales en cualquiera de esos países. Ellos fundan los espacios posibles para pensar la liminalidad, si como planteaba Turner la vinculamos a situaciones de marginalidad, fuera de las estructuras sociales.

Esta otra manera de concebir el hecho escénico fue redefiniendo un concepto de teatralidad cada vez menos apegado al ejercicio de las jerarquías teatrales y a los mecanismos de la puesta en escena. Los largos procesos de investigación y experimentación en la búsqueda de temas, lenguajes y medios —incluyendo en ocasiones trabajos de investigación de campo, con criterios y prácticas más colectivas y heterárquicas—[17] fueron configurando escrituras escénicas donde el texto dramático no era un punto de partida sino un elemento más del cuerpo escénico, resultante de los procesos de dramaturgias actorales.

La resistencia de algunos creadores a trasladar sus creaciones escénicas a texto verbal refiere una teatralidad que no sólo se sitúa en franca independencia del texto dramatúrgico, sino que se concibe esencialmente efímera, procesal, performativa, únicamente

---

centista, no oficial, el carnaval y la fiesta, en tanto fuentes de teatralidad y de manifestaciones artísticas.

[17] El uso del prefijo *hetero-* indica una forma de ordenamiento distinto al jerárquico, en una disposición más diversificada y sin sujeción a una cabeza única. Me interesa también como indicador de una relación más horizontal y menos vertical.

posible desde un tiempo y espacialidad escénicos: "Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo […] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias", expresa Ricardo Bartís[18] (1998: 84-85) en abierta discordancia con un teatro donde "el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y [el] cuerpo" (85).

Si las discusiones del arte contemporáneo han considerado como signo fundamental del cambio una noción de obra que no se limita a la cosificación, a la producción de un objeto específico, en materia teatral es importante remarcar la existencia del fenómeno escénico más allá de la representación de un texto previo. Una problemática aún no concientizada en las discusiones sobre el arte escénico es la noción misma de texto. Objeto de resignificaciones a partir de la expansión semiótica y del pensamiento posestructuralista, el concepto de texto abarca un conjunto de prácticas significantes tan diversas como producciones pictóricas, musicales, rituales, religiosas, mágicas y oraculares. Esta reelaboración del término ha abierto perspectivas fundamentales para la consideración de los diversos textos que integran el proceso teatral: textos performativos, icónicos, escénicos, espectaculares y dramatúrgicos.

Importa señalar estas características porque las teatralidades que me propongo estudiar están más inmersas en los procesos de escrituras o creaciones escénicas que en los tradicionales procesos de puesta en escena. Del sometimiento del teatro a la *mise en scéne* como representación de un texto previo que incluso le sobrevive como escritura dramática, deriva la situación de un actor sometido a interpretar la creación del dramaturgo/director. La otra manera de concebir el hecho teatral, como creación escénica

[18] Ricardo Bartís, fundador y director del Sportivo Teatral, es uno de los nombres más significativos de la escena experimental en Buenos Aires.

donde el texto dramático es agujereado,[19] debilitado y no funciona como dispositivo esencial, también implica otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor que ya no es *intérprete* de un personaje, sino *creador* de una entidad ficcional, cocreador del acontecimiento escénico o incluso *performer* que trabaja a partir de su propia intervención o presencia, condición que caracteriza a los practicantes de las teatralidades que nos interesan.

Un estudio de los entrecruzamientos entre las prácticas teatrales y las artes performativas tendría que reconocer la performatividad como aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto ejecución o puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo del actor. Lo que en el teatro se ha denominado "texto performativo" implica una escritura gestual, una práctica corporal. La palabra *performance* también se ha utilizado para dar cuenta de la representación o ejecución de una obra teatral y en general escénica. Pero es necesario considerar la particularización que tuvo el término en la década de los sesenta, cuando los artistas plásticos abandonaron los espacios seguros de los museos y desplegaron en sus obras recursos (re)presentacionales, generando lo que fue una especie de teatralización de la plástica y a cuyas acciones o ejecuciones pronto se les reconoció como *happenings* y *performances*. Así comenzó el desarrollo de una práctica reconocida como arte del *performance*, forma migrante que se desplazó desde las artes visuales hacia las escénicas y que desde entonces fue ganándose un espacio, diferenciada de las tradicionales estructuras teatrales.

Richard Schechner en múltiples ocasiones se ha referido a dos tipos de teatro, uno inscrito en la tradición de la puesta en escena y otro en la del *performance text*, al que explica como "un proceso con múltiples canales de comunicación creado por el acto especta-

[19] Me interesa esta dimensión que metafóricamente llamo agujereada en relación con las roturas o debilitamientos de los aspectos dramáticos en una parte del teatro actual. En una dimensión similar, Josette Féral habla de un "texto horadado" (2004: 109) al referirse al "texto performativo" como uno de los componentes, entre tantos, de la representación teatral.

cular" (1990: 330). Para Josette Féral el "texto performativo" remite a la noción de "performatividad", lo que "hace pensar en lo que está en la base misma del trabajo del actor" (2004: 127), donde el texto es horadado[20] sin ocupar un lugar primordial, inseparable de su ejecución escénica.

Ya en la mitad de la década de los ochenta Eugenio Barba afirmaba que "[l]a distinción entre un teatro basado en un texto escrito o en todo caso compuesto preliminarmente y utilizado como matriz de la puesta en escena, y un teatro cuyo texto significativo sea sólo el texto performativo, representa bastante bien, a nivel intuitivo, la diferencia entre 'teatro tradicional' y 'nuevo teatro'" (1990: 77). En sintonía con esta idea quiero señalar el uso que hacía Víctor Varela[21] de la categoría *performance text* para identificar el texto de una de sus obras, *La cuarta pared*. Esta creación tuvo como punto de partida una primera escritura del propio director, implicando un largo proceso de investigación, experimentación y fragmentaciones del que nació un complejo texto performativo: *La cuarta pared* fue el acontecimiento teatral más marginal, transgresor y contestatario en la escena y en la sociedad cubana de finales de los ochenta, parteaguas que hay que considerar necesariamente a la hora de hacer cualquier recuento sobre el teatro cubano de estos últimos tiempos.

Féral introduce una tercera categoría, la de "texto espectacular" —con la cual engloba las nociones de texto y de texto performativo— como "el resultado de un apretado tejido entre el texto y los otros

[20] En diálogo con esta idea del texto horadado, las escrituras escénicas que no buscan representar la idea de ningún dramaturgo, que se tejen como relaciones tangenciales, travesías o diálogos con algún pretexto, las pensamos como ejemplos de roturas textuales, en un sentido totalmente diferente al propósito de poner en escena una obra dramática.

[21] Autor, actor, director escénico y artista plástico cubano, fundador del grupo Teatro Obstáculo, que en la década de los ochenta representó al sector más contestatario de la escena cubana. Creador de memorables espectáculos, emigra a Buenos Aires y posteriormente a Miami, donde sigue trabajando. Ha publicado *El árbol del pan* y *Biblis*, y tiene en proceso editorial *El texto imposible*, una antología de su obra teatral.

elementos de la representación" (2004: 111). Esta nueva taxonomía incluye los términos señalados por Schechner y Barba para distinguir teatralidades que se configuran bajo el formato de la "puesta en escena" o del "texto performativo" y que indican maneras distintas de abordar la escena. En todo caso, las creaciones escénicas —"espectaculares" les llama Féral— que me interesa estudiar están más determinadas por la dimensión performativa y visual de sus propuestas y mucho menos, o casi nada, por la dependencia de un texto previo.

Me interesa considerar la dimensión escénica de situaciones performativas que irrumpen en la vida cotidiana, que logran una expresividad simbólica por el uso de ciertos dispositivos de lenguaje, y que sin embargo no pretenden ser fijadas ni leídas como eventos artísticos.

La noción de espectáculo fue reflexionada por Guy Debord para referirse a las producciones espectaculares de las sociedades de consumo. Como ha distinguido Helga Finter, el espectáculo que se da como "realidad" no necesariamente es consciente de su teatralidad (2003: 36). En la actualidad asistimos a la producción de situaciones espectaculares producidas espontáneamente desde abajo —no desde las jerarquías institucionales—, que quieren dar cuenta de una mirada disidente, inconforme, diferente a la norma establecida por el poder, tal y como ocurrió en los cacerolazos durante diciembre de 2001 en la Argentina, o en Oaxaca y la Ciudad de México en la segunda mitad del 2006.

Buscando una mayor distinción entre los conceptos de puesta en escena y el de escritura o creación escénica, retomo las definiciones de la tradicional *mise en scène*, término francés utilizado desde las primeras décadas del siglo XIX y que ha sido traducido en el ámbito hispánico como "puesta en escena", "dirección", "montaje" o "escenificación" (Pavis, 1983: 384). En la opinión de Veinstein,[22] el término "puesta en escena" designa el conjunto de los medios de

[22] *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, París, 1955. [Trad. al español: *La puesta en escena: su condición estética,* Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.]

interpretación escénica: decorados, iluminación, música y actuación, así como la actividad que consiste en la disposición en cierto tiempo y espacio de la actuación, de los elementos de interpretación escénica de una obra dramática (cit. por Pavis, 1983: 385). La puesta en escena es entendida, de manera general, como transposición de la escritura dramática, e implica un proceso en el cual se debe hacer evidente el sentido profundo del texto dramático, la explicación del texto "en acción" (386).

La tradicional supeditación de la puesta en escena a un texto dramático fue radicalmente criticada por creadores como Artaud, quien no consideraba el teatro como reflejo de un texto escrito,[23] ni como simple proyección de dobles que nacen de la dramaturgia (Artaud, 1969: 103). En su empeño por devolverle la teatralidad al teatro, Artaud propone un camino diferente en el que las obras nacen de la escena, recuperando un lenguaje de gestos sin ninguna dependencia de un texto previo: "toda creación nace de la escena" (87). En estas propuestas o solicitaciones[24] reconozco los primeros planteamientos de creaciones escénicas que priorizan la dimensión visual o performativa. La metáfora de un "cuerpo sin órganos" (CsO) planteada por Artaud podría extenderse —teniendo en cuenta su carga pulsional y parricida— a la búsqueda de una teatralidad no racional y esencialmente corporal. En una relación metafórica, la demanda de un —cuerpo sin órganos— puede esgrimirse contra la noción de —puesta en escena—, si entendemos ésta como la puesta en sistema de un texto que prioriza el lenguaje verbal. El CsO propuesto por Artaud es la puesta de un cuerpo deseante, de un corpus liberado, erotizado, ya fuera cuerpo humano, político o

[23] "[L]a expresión 'puesta en escena' ha adquirido con el uso ese sentido despreciativo sólo a causa de nuestra concepción europea del teatro, que da primacía al lenguaje hablado sobre todos los otros medios de expresión". "Cartas sobre el lenguaje: Primera carta, París, 15 de septiembre de 1931", en *El teatro y su doble*, p. 141.

[24] Me gusta la palabra con la que define Derrida los anhelos que nos dejó Artaud en *El teatro y su doble:* solicitaciones. Véase "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*, p. 322.

teatral: es la teatralidad sin acotaciones representacionales, desmarcada de la tradicional organización drama/representación. El texto allí está roto, agujereado. El teatro de las contaminaciones, de las pestes, del deseo que no necesita legitimarse en sistema, parecía tener en Artaud una primera metáfora conceptual.

Una parte importante del teatro latinoamericano de las últimas décadas ha desarrollado sus creaciones a partir de las escrituras corporales de los actores/*performers*, de las improvisaciones y hallazgos escénicos. Creo que la noción de *performance text* basada en el trabajo performativo —en el sentido de ejecución actoral, o incluso de representación— puede dar cuenta de las teatralidades corporales que desde los ochenta se fueron desarrollando en América Latina y en las que habría que reconocer el impulso revitalizante del Odin Teatret y de Eugenio Barba. El aporte de las formas de trabajo del Odin en su paso por Latinoamérica, especialmente después del Encuentro de Teatros de Grupo organizado por Cuatrotablas en Ayacucho (1978), es reflexionado críticamente por Miguel Rubio. Por la importancia de esta reflexión me extiendo en la cita:

> La llegada del Odin por estas tierras había producido definitivamente un sismo teatral en Latinoamérica y fue en Ayacucho, a mi entender, donde se sentaron bases de influencia, pienso que su aceptación y rechazo al mismo tiempo se debió a que teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica; éste es un punto clave porque ese vacío permitió al Odin dar una alternativa teatral, fundamentalmente para el actor; las técnicas son las maneras como respondemos a nuestras necesidades, los grupos necesitábamos herramientas nuevas que nos fuesen útiles para enfrentar nuevos escenarios y nuevos públicos. Habíamos venido resolviendo en la mayoría de los casos empíricamente estas necesidades; cuando nos confrontamos con el Odin, nos encontramos con todo un sistema para el teatro que se nutría de las fuentes más importantes de la tradición teatral de Occidente y de Asia, esto no fue entendido en toda su dimensión por quienes, fascinados

> por lo que veían, hicieron una mala digestión, lo apostaron todo acríticamente tomando básicamente formas y no descubriendo que debajo de ellas había principios que es donde se conectan y realizan las obras de arte […] [2001: 148].

Como bien señala Rubio, la contribución del Odin al teatro latinoamericano estuvo, entre otros aportes, en propiciar la relación con una técnica que dio a los actores otras herramientas para desarrollar escrituras más performativas. Las demostraciones de trabajo emprendidas por actrices y actores peruanas(os), colombianas(os), brasileñas(os), o cubanas(os), por mencionar los ejemplos que más retengo en la memoria, a partir de las demostraciones de Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carrieri, Julia Varley, dirigidas por Barba, pueden considerarse ejemplos del alto nivel alcanzado en los procesos de creación, entrenamiento y dramaturgia del actor.[25]

Cuando en 1988 se presentó *El paso, parábola de un camino*, de La Candelaria, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, fue necesario considerar un notable cambio en los discursos escénicos de este conocido grupo. La Candelaria, dirigida por Santiago García en Bogotá, junto con el Teatro Experimental de Cali, fundado y dirigido por Enrique Buenaventura, habían sido los dos grupos colombianos iniciadores de un peculiar sistema de creación y producción en América Latina: la creación colectiva, que retomaba principios reflexivos e ideológicos del teatro brechtiano y formas de trabajo ya desarrolladas por la Commedia dell'Arte.

La modalidad de la creación colectiva privilegiaba la construcción de la fábula o la intriga —como había propuesto Brecht— a partir del amplio material acumulado por los actores durante los procesos de improvisaciones. Para este nuevo espectáculo —*El paso*— La Candelaria se había permitido la exploración de universos subjetivos en circunstancias de violencia. El resultado fue una

[25] Puede consultarse al respecto *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación,* Universidad Iberoamericana/CITRU-INBA-Conaculta, 2009.

extraña "obra" con una notación muy distinta a las anteriores: una especie de *texto performativo* con algunas inserciones de diálogo. La mayor parte del texto era una escritura didascálica que intentaba dar cuenta de los silencios y de acciones minimalistas. En cada representación los actores producían partituras y diálogos que no estaban estrictamente fijados, que no tenían que ser mecánicamente memorizados. En la notación dramatúrgica publicada posteriormente podían leerse situaciones como esta: "Lo que dice entre dientes podría ser" (Teatro La Candelaria, 1991: 16); o didascalias como:

> La señora sigue discutiendo con el amante. Se quiere ir sea como sea. Esos tipos son muy sospechosos, pueden ser detectives enviados por el marido. La discusión se acalora cada vez más hasta que el amante le bota un maletín al suelo con inusitada violencia.
>
> Para la música operática [25].
>
> […]
>
> De pronto todos quedan sumidos en sus propios pensamientos.
>
> Hay una larga pausa.
>
> Repentinamente Don Blanco, que estaba tomándose un plato de caldo de pescado, comienza a agitar los brazos como si se estuviera ahogando [35].

En el plano de la escritura dramática *El paso* ha quedado como un extraño texto que ya anunciaba otra configuración de la teatralidad, con metafóricos cuadros que no podían hilarse linealmente, porque ya no contaban una historia sino apenas nos hacían partícipes de una situación densa y ambigua: "aquí no pasa nada… o mejor dicho menos que nada… de fuera llegan noticias… son cada día peores… en Torrentes por ejemplo la semana pasada mataron otros seis hombres" (20).

Unos meses después, en enero de 1989, las sedes del grupo La Candelaria y de la Corporación Colombiana de Teatro en Bogotá fueron allanadas por efectivos del ejército colombiano, como parte de la política de persecución y amenaza de muerte practicada contra algunos artistas e intelectuales colombianos. Tratándose de un estudio sobre las teatralidades en Latinoamérica, donde los textos

no son meras experimentaciones formales sino condensaciones de experiencias, riesgos y pensamientos que tienen que pasar por las agudas metáforas de la escena, no puedo dejar de considerar cómo la presión bajo la cual vivían varios creadores de este grupo pudo haber influenciado la creación de este discurso poético, aparentemente trivial en sus anónimas y cotidianas acciones, donde "lo no dicho" podía ser perceptible.

Lo liminal importa como condición o situación en la que se vive y se produce el arte, y no específicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. Desde su concepción teórica, la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis. Varios de los ejemplos desarrollados a lo largo de este estudio están irremediablemente asociados a situaciones de crisis que han transformado tanto la vida de las personas como sus producciones artísticas. Al arte y a la cultura ciudadana les es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial, y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes y *excentris.*

II. ARTICULACIONES LIMINALES/ METÁFORAS TEÓRICAS

> Aun cuando llevamos teorías al campo, éstas se vuelven relevantes sólo si esclarecen la realidad social. Frecuentemente descubrimos que el sistema completo de un teórico no es el que nos ofrece una pauta analítica sino las ideas dispersas, los destellos de reconocimiento que se desprenden del contexto sistémico y se aplican en información también diseminada.
>
> Víctor Turner (2002: 35)

Los términos que aquí relaciono, desde corpus diversos, no pretenden constituir ningún sistema; las relaciones entre ellos pueden ser perturbadoras. Me interesa la práctica teórica como producción de una mirada metafórica o extraña, próxima al procedimiento de "extrañamiento" que señalaron los formalistas rusos (Shklovski) para definir la naturaleza de lo artístico. La metáfora ha sido explorada como una manera singular de conocer por medio de la cual las características de una cosa (Nisbet, cit. por Turner, 2002: 37) entran en relación de tensión; no precisamente se transfieren a otra para producir la semejanza u otra forma de lo mismo, sino sugiriendo lo que se ha llamado "un destello intuitivo" por efecto de tensión, desautomatizando maneras de ver las cosas. La dimensión cognitiva y creativa de las estructuras metafóricas se asienta en la otra percepción que emerge en la diferencia, sin pretender develar esencias ni verdades ocultas. No pienso en la metáfora como dispositivo heliotrópico ni en la teoría como comarca para lo que Derrida señaló críticamente como "metáforas de luz"

(1989b: 306),[1] independientemente de que por lo general los corpus teóricos constituyen territorios tropológicos. Me interesa explorar la relación de tensión que surge al acercar obras artísticas y teóricas, no para desarrollar un ejercicio de comprobaciones sino de aproximaciones metafóricas.

Las nociones que deseo revisitar, un poco a la manera de tropos —en este caso figuras del pensamiento, no de la retórica—, fueron formuladas por varios pensadores. Paso a referirlas: "liminalidad", "drama social", "*communitas*", de Víctor Turner; "convivio", "acontecimiento convivial",[2] "acontecimiento poético o de lenguaje", "acontecimiento espectatorial", de Jorge Dubatti; "arte relacional", "obra de arte como intersticio social", "transparencia de lo real", "estética relacional", de Nicolas Bourriaud; "acto ético", "arquitectónica", "carnavalización", "cuerpo grotesco", "cuerpo híbrido", de Mijaíl Bajtín; "hibridación", de Homi Bhabha, "culturas híbridas" de Néstor García Canclini. De manera más específica también utilizo los términos: "situacionismo", "construcción de situaciones", "sociedad del espectáculo", de Guy

---

[1] Hago referencia a la mirada deconstructora de Jacques Derrida en torno a la institucionalización de la metáfora y a su utilización como instrumento de sustitución, y como vehículo para transportar presencias del logocentrismo occidental. Véase "La mitología blanca" *(Márgenes de la filosofía)* y "La retirada de la metáfora" *(La decosntrucción en las fronteras de la filosofía).* Estas problematizaciones han formado parte de las reflexiones desarrolladas en el Seminario de Literatura y Magia (Literatura y Antropología) dirigido por el doctor Gabriel Weisz en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2006-2007), el cual experimenté como laboratorio de actualizaciones críticas en torno al pensamiento teórico actual.

[2] Utilizo la palabra tal y como la propone Dubatti, inclinado por el uso rioplatense más frecuente (convivial) que por las indicaciones de los diccionarios de la lengua española (convival). En otros casos también uso algunos términos según la manera en que se utilizan entre los practicantes de la teatralidad, considerando, como sugería Bajtín, las posibilidades de actualización de la lengua desde las prácticas orales.

Debord; "teatro invisible", de Augusto Boal; "teatros de lo real" y "*effraction*", de Maryvonne Saison. Son conceptos en su mayoría tomados de disciplinas marginales al teatro, como la antropología, la filosofía de la vida y la cultura, es decir, no emergen del centro de una teoría teatral, pero tampoco son totalmente ajenos a este campo. Algunos proceden de estudios relacionados con las artes visuales o la literatura. En todo caso, este conjunto de ideas constituyen una especie de "zócalo conceptual"[3] o espacio conceptual híbrido, y al aproximarlas al campo artístico para reflexionar en torno a prácticas escénicas y sociales pueden propiciar maneras distintas de mirar.

La perspectiva liminal

La cuestión liminal fue planteada por el antropólogo Víctor Turner al estudiar las características sociales de la fase liminal del ritual ndembu,[4] y a partir de las observaciones de Arnold van Gennep sobre los *rites de passage* asociados a situaciones de margen o *limen* (umbral). En los ritos ndembu, Turner analiza la liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, observando cuatro condiciones: *1)* la función purificadora y pedagógica al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores; *2)* la experimentación de prácticas de inversión —"el que está arriba debe experimentar lo que es estar abajo" (1988: 104) y los subordinados pasan a ocupar una posición preeminente (109), de allí que las situaciones liminales pueden

[3] La idea de "zócalo conceptual" la considero a partir de la frase "zócalo lexical" propuesta por Anna Maria Guasch en la conferencia "Lo intercultural entre lo global y lo local", impartida el 8 de junio de 2005 en el Laboratorio Arte Alameda, México, D. F. Interesa su traducción como plaza de conceptos, espacio público en el cual se ofrecen abierta y descentradamente las teorías.

[4] "Liminalidad y *communitas*", capítulo III de *El proceso ritual. Estructura y antiestructura,* Taurus, Madrid, 1988.

volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles—; *3)* la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; y *4)* la creación de *communitas*, entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de "sociedades abiertas" donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales.

Por correspondencia, los "entes liminales" que ocupan los intersticios de las estructuras sociales, que se encuentran en sus márgenes, en los peldaños inferiores (131), son generalmente seres desposeídos, sin estatus ni propiedades y hacen suyos los estigmas de los inferiores. Dentro de esta condición Turner ubicó románticamente a los artistas, a quienes idealizó como "gente liminal y marginal", "observadores periféricos" (133) inmersos en una especie de "locura sagrada", seres chamánicos poseídos por espíritus de cambio antes que los cambios sean visibles en la esfera pública (2002: 40). Esta figura del "ente liminal" —más allá de cualquier idealización o de otorgarle alguna posición privilegiada y dimensión profética que no comparto—, me interesa como expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública; así como también pudiera señalar la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas. Estos "entes liminales" son portadores de estados contaminantes propios de las antiestructuras, lo cual podría asociarse a cierto estado de dionisismo ciudadano al que me referiré como "*pathos* liminal". El término dionisismo desde la visión nietzscheana expresa la puesta en acción de estados orgiásticos. Vinculado a situaciones de posesión, de festividad desbordante, de liberación de las reglas y búsqueda de un espíritu utópico, entiendo su puesta en acción en el espacio público, en circunstancias excepcionales.

La *communitas* representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie

de "humilde hermandad general" que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales. Esta concepción utópica es ejemplificada por Turner recurriendo a diversos momentos singulares, como fueron la existencia de las comunidades *hippies*, los *beats*, la comunidad fundada por Francisco de Asís, o incluso situaciones ficcionales como la república ideal propuesta por el personaje Gonzalo en *La tempestad* de Shakespeare. En todos estos casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores.

Si bien Turner planteó las *communitas* como antiestructuras, su concepto de "drama social" pertenece al grupo de las estructuras positivas, es decir, de las sociedades estructuradas y fundadoras de estatus y jerarquías. Los "dramas sociales" separan y dividen, en una relación muy diferente a la que generan las *communitas*, antiestructuras determinadas por la temporalidad y la transitoriedad donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco.

La noción de "drama social" enunciaba aquellos momentos del proceso "inarmónico o disarmónico que surgen en situaciones de conflicto" (2002: 49). Al considerar el potencial teatrálico y dramático de la vida social (74), Turner llegó a afirmar que "el teatro tiene sus raíces en el drama social" (77), pues observó una estructura dramática al interior de las crisis, en directa analogía con la forma procesual que ha caracterizado al teatro dramático occidental desde Aristóteles en adelante (74):

> durante los dramas sociales el clima emocional de un grupo está lleno de tormentas, relámpagos y corrientes de aire cambiantes; una brecha pública se abre en el quehacer normal de la sociedad, la cual puede abarcar desde alguna transgresión grave del código de las buenas maneras hasta un acto de violencia, una paliza, incluso un homicidio [Turner, 2002: 75].

Turner consideró que en estos dramas operaban cuatro fases: *1)* la brecha, *2)* la crisis, *3)* la acción reparadora, *4)* la reintegración. En el ámbito de la segunda fase ubicó la emergencia de liminalidad,

como umbral entre las etapas más estables del proceso, pero ya no en la dimensión de *limen* sagrado separado de la vida cotidiana, sino en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes (2002: 50). Insisto en esta dimensión de la liminalidad, fuera de la esfera estrictamente sagrada, por el potencial que representa para reflexionar las situaciones escénicas y políticas insertas en la vida social, propiciadoras de tránsitos efímeros, pero a la vez trascendentes.

En la Introducción a *From Ritual to Theatre,* Turner analiza las relaciones entre *performance* y experiencia, y plantea el concepto de experiencia a partir de la noción alemana de *erlebnis* —utilizada por Wilhelm Dilthey para significar vivencia o lo que ha sido vivenciado— y en la cual observó una "estructura procesal" (78 y 80).[5] Para Turner, en cualquier tipo de *performance* cultural —desde el ritual, el carnaval hasta la poesía o el teatro— se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma. En este sentido, toda expresión performativa está en relación o "exprime" una experiencia. De ahí que regrese a la etimología del término *performance* derivado del francés antiguo *parfournir* —realizar o completar— concibiendo entonces el *performance* como la realización[6] de una experiencia (80).

En el libro sobre antropología de la experiencia,[7] Turner señala las fuentes de la forma estética en ciertas formas de la experiencia social (2002: 101) e insiste en vincular el ritual y sus descendientes, como "las artes del *performance*", a lo que él llama "el corazón subjuntivo" y liminal del drama social (101), donde las estructuras de la vivencia son remodeladas. El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de

---

[5] Cito el texto incluido en *Antropología del ritual,* de Víctor Turner, compilación de Ingrid Geist, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.

[6] En lugar de "conclusión", palabra que utiliza en este caso la traductora, opto por "realización", sentido que también está en la etimología del término.

[7] "Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia", en *The Anthropology of Experience,* texto incluido en la compilación preparada por Geist.

mutación, de crisis y de importantes cambios (1988: 58); de allí que la liminalidad fuera observada como "caos fecundo", "almacén de posibilidades", como "proceso de gestación" y "esfuerzo por nuevas formas y estructuras" (2002: 99). Esta mirada interesa para reflexionar algunos rituales públicos como hechos conviviales en los que se condensa a través de la reunión del acto real y a la vez simbólico, una "teatralidad" liminal.

Teatralidad y convivio

Un estudio sobre las teatralidades que emergen en situaciones de liminalidad, inmersas en el "entre" del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas, tiene que reflexionar sobre la naturaleza convivial de sus eventos. Las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización y convivialidad.

Si para Josette Féral la teatralidad está definida por las capacidades de transformación, de transgresión de lo cotidiano, de representación y semiotización del cuerpo y del sujeto para crear territorios de ficción,[8] Jorge Dubatti se propone redefinir a la teatralidad "a partir de la identificación, descripción y análisis de sus estructuras *conviviales*" (2003: 9). Más que concentrarse estrictamente en un estudio del lenguaje, a este investigador le interesa el acto capaz de convocar la aparición de lo teatral: el encuentro de presencias, reunión o convivio sin el cual no tendría lugar el "acontecimiento teatral".

[8] En el seminario dictado en la Universidad de Buenos Aires (agosto, 2001) esta estudiosa planteó la teatralidad como un acto de *transformación* de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la *representación;* un acto de *transgresión de lo cotidiano* por el acto mismo de la creación; un acto que implica al cuerpo, una *semiotización* de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo *imaginario* a través del cuerpo (2004: 104). Con toda intención he quitado la enumeración, que sí está en el texto publicado, para evitar la impresión de un recetario. Las itálicas son mías.

El punto de partida para Dubatti fueron los estudios de Florence Dupont sobre las prácticas orales en la cultura grecolatina, particularmente el *symposion* y el banquete. La oralidad es un fenómeno inmerso en las relaciones conviviales, pues la transmisión en vivo e in situ de los textos implica al menos la presencia de otros o de un grupo de escuchas, estimulando vínculos sociales. Como señala Dubatti, "se trata de un modelo de producción, circulación y recepción literarias en las antípodas de la escritura impresa y la lectura *ex visu*, silenciosa, del libro" (2003: 11).

Las prácticas conviviales presentan una serie de rasgos, mismos que resumimos a partir de los planteamientos de Dubatti: reunión de una o varias personas en un determinado espacio, *encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan roles,*[9] compañía, diálogo, salida de sí al encuentro con el otro, afectar y dejarse afectar, suspensión del solipsismo y del aislamiento, proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, conexiones sensoriales, convivialidad efímera e irrepetible (14).

Estas características de los actos conviviales nos pueden ubicar de inmediato en la reunión que propicia el acto teatral y sin la cual éste no existiría: no es posible el teatro sin convivio (17); más aún, en opinión de Dubatti, la institución ancestral del convivio ha sido la matriz del teatro (17).

Lejos de encerrar el teatro en la objetualidad textual a la que lo han reducido los estudios semióticos, Dubatti lo define como acontecimiento, como *praxis* o acción humana, y señala su constitución al reunirse tres tipos de acontecimientos: el convivial, el acontecimiento poético o de lenguaje y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador (16).

Si bien "en el convivio hay más experiencia que lenguaje, hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso" (25); los aspectos de lenguaje propician la aparición del acto poético al instaurarse un orden ontológico otro. La desvia-

[9] Destaco algunos términos con itálicas.

ción de la *physis* natural a la *physis* poética pasa por la constitución de un tejido de signos que producen sentido y hacen posible el discurso ficcional, fundando una nueva dimensión óntica (21), y generando lo que Dubatti llama un espacio de veda o reserva: el espacio de la expectación, donde emerge la figura del espectador-contemplador del universo de ficción.

Desde una mirada que indaga en los intersticios liminales, me interesa destacar el acontecimiento espectatorial como la frontera que diferencia los actos teatrales (poéticos) de los parateatrales (pertenecientes al orden de lo real), pues en estos últimos no emerge una nueva esfera ontológica, sino que queda a nivel de lo real intersubjetivo (Dubatti: 21): el observador no reconoce lo que sucede como acontecimiento poético o de lenguaje, no lo puede separar del orden de la vida, y por ello no puede tener conciencia de ser espectador, se encuentra en el mismo nivel de realidad que el observado. Sin función espectatorial no hay ficción, lo que implicaría en opinión de Dubatti, que el teatro quede transformado en práctica espectacular de la parateatralidad y el arte se fusione con la vida (23). Dubatti señala algunas situaciones de *abducción poética* como la del "teatro invisible" introducido por Augusto Boal, donde el espectador ingresa en el espacio del acontecimiento poético sin saber que está asistiendo a una escena teatral. Me interesa considerar estas situaciones de transgresión de espacios ónticos y poéticos, de cruces y liminalidades, al reflexionar sobre algunos de los ejemplos que me ocupan.

La teatralidad y lo real

El problema de lo real ha sido abordado como "pasión por lo real" *(passion du réel)* en las reflexiones filosóficas y sociológicas de Alain Badiou (2005) y de Slavoj Žižek (2005). Para Badiou, el siglo xx se ha caracterizado por la legitimación de la violencia —"el siglo está íntegramente marcado por una violencia singular" (2005: 52)—, por las masacres masivas y el paradigma de la guerra

(54). Y en su opinión, la pasión por ese real fue la definición del siglo. En diálogo con estas ideas, Žižek también reflexionó que lo definitorio de este periodo fue la experiencia directa de "lo Real en su extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de la realidad" (2005: 11), y vinculó lo Real a las transgresiones violentas sobre el cuerpo, a la necesidad de "regresar a lo Real del cuerpo" (14), de afirmar la realidad corporal como reacción a la apariencia espectacular y virtual.

De alguna manera, la reflexión de José Antonio Sánchez en torno a lo real desde la conciencia y la afirmación del cuerpo (2007: 17 y 309) en la escena contemporánea, puede vincularse a los planteamientos hechos por Žižek en torno a la predominancia de lo real como necesidad por regresar a la realidad del cuerpo (2005: 14).

Autores como Helga Finter han abordado los vínculos de la escena contemporánea con lo real desde las configuraciones espectaculares de la propia realidad. Su ensayo sobre las irrupciones de los cuerpos que se apropiaron de recursos simbólicos para protestar en los espacios públicos durante la crisis argentina de finales del 2001,[10] nos deja una inquietante pregunta sobre los límites de la representación y las implicaciones para la escena artística cuando la teatralidad se instala en los espectáculos de los dramas sociales.

Desde revisiones dramáticas y escénicas, Hans-Thies Lehmann analiza lo que llamó "teatro posdramático" en el contexto de las contaminaciones artísticas que progresivamente han tomado mayor fuerza desde las últimas décadas del siglo pasado. Lo que Lehmann propone como "teatro posdramático" es aquel que no quiere permanecer en el formato tradicional de la representación dramática, sino que busca "una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo)" (2013: 237).

Las transformaciones operadas en la utilización de los signos teatrales han flexibilizado las delimitaciones que separaban el tea-

[10] "¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania", *Teatro al Sur* 25 (octubre de 2003), Buenos Aires, pp. 29-39.

tro de prácticas que, como el arte del *performance,* tienden a producir una experiencia concreta y propiciaron el surgimiento de un espacio liminal entre el *performance* y el teatro (237). Lehmann se inclina por una teatralidad fronteriza próxima al "acontecimiento y al gesto de autopresentación de los artistas de *performance*" (237), y que "se define como proceso y no como resultado acabado, como actividad de producción y acción en vez de como producto" (179). Surge aquí una problemática que se ha convertido en tema de reflexión para algunos practicantes del teatro, y de la cual se pueden derivar complejos cuestionamientos sobre las producciones ficcionales y el estatus mismo de la ficción.

Retomar el debate sobre la relación presencia/representación, actuación/no actuación, *acting/not-acting*, nos remonta a mediados del siglo XX, cuando Michael Kirby planteaba la idea de la actuación "no matrizada" para explicar el nuevo teatro norteamericano. Pero también nos regresa a Artaud, el primero en reclamar al teatro por devenir "una función de sustitución" (191),[11] como nos remite a Grotowsky, al Living Theater y a Bob Wilson, entre otros.

Lehmann no concibe al actor como un representante sino como productor de autorrepresentaciones, "como un performer que ofrece su presencia sobre la escena" (238). El cuerpo del actor rechaza su rol de significar, ya no está como portador de sentido "sino en su *physis* y gesticulación" (165). Si bien Lehmann reintroduce una mirada teórica que ayuda a pensar las actuales problemáticas escénicas, el acento en la "presencia aurática" (165) y en la manifestación de lo "real sensorial" (177) no es suficiente para explicar la carga política de la *presenci*a en las teatralidades de los contextos que me propongo estudiar.

El cuerpo del actor, del practicante o del ejecutante escénico —si bien Lehmann lo plantea como una *corporalidad autosuficiente* (165)— no es sólo una presencia material que ejecuta una

[11] "Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto" (Artaud, 1969: 61).

partitura performativa dentro de un marco autorreferencial y estético. El cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica.[12] La presencia es un *ethos* que asume no sólo su fisicalidad, sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención. La condición de *performer,*[13] tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos.

La discusión de este tema ha tenido otra elaboración en el estudio de Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, para quien, más allá de la *"éphémérité ontologique*",[14] está el problema de la dimensión cívica y política de la teatralidad. En diálogo con la consideración de Dubatti respecto a que es el convivio el que otorga dimensión política al teatro (2003b: 15), entiendo la afirmación de Saison: "Por su capacidad de convocatoria en el espacio público de la ciudad, el teatro deviene emblema esencial del arte político" (1998: 8).

Aunque la inquietud por "lo real" está presente en el pensamiento escénico contemporáneo, existe también una desviación de la percepción espontánea de aquello que constituye nuestra realidad ("lo real hoy está oculto"), de allí que "la constatación de ese ocultamiento induce a los directores de escena a acceder a lo real por medio de lo teatral" (Saison, 1998: 13). Si bien esta estudiosa reflexiona sobre la crisis de la referencia en la teatralidad contemporánea, el problema de "lo real" no queda reducido a la presencia del ejecutante ni al suceso "real" que ocurre y genera una reflexión dentro del marco estético: "la autonomía del teatro y la autorrefe-

[12] En el sentido bajtiniano, las coordenadas espacio-temporales en las cuales se produce el acto.

[13] "El arte de acción y del *performance* es un gigantesco medio de análisis, que implica también la total responsabilidad del artista al someterse a un espacio-tiempo performativo" (Martel, 2001: 35).

[14] El teatro no existe más que "en el reencuentro efímero con el público" (1998: 7).

rencialidad artística tienen como consecuencia inmediata, como señalara Christian Schiaretti en 1990 [...], la irresponsabilidad y la irrealización del arte teatral" (16).

Buscando otras formas de diálogo con lo real, el teatro ya no apuesta a los problemas de la tematización ni a la demostración didáctica, pero tampoco puede afirmarse que la transgresión semiótica o la crisis de la referencia será la solución para la salida de los lugares tradicionales o comunes. Más allá de la especialización y la hiperreflexividad, el retorno a "lo real" apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista.[15]

En la mirada teórica de Saison, "lo real" tiene presencia propia sin ninguna mediatización, de ahí su concepto de *effraction:* irrupción directa de la realidad tal cual sobre la escena. Me interesa aproximar esta idea a la noción de "transparencia social" contemplada por la estética relacional, pues ambas miradas —la de Saison y la de Bourriaud— no consideran a la obra de arte como absolutamente autorreferencial, sino que la devuelven a la praxis vital.

Artes de relación

Esta problemática ha sido abordada por Nicolas Bourriaud, escritor, teórico y curador de arte, fundador y codirector de la galería parisina Palais de Tokyo (2002-2005), a partir de la observación de las obras de un grupo de artistas con los cuales convivió y trabajó durante los años noventa. Su interés estuvo en reunir creadores que no trabajaran con los clásicos formatos, sino que optaran por soportes culturales más interconectados, más contaminados, y que estuvieran interesados en proponer el arte ya no como objeto de contemplación, sino como un objeto de uso y comunicación, ofreciendo servicios tales como diseños de salas para pasar el tiempo y leer.

[15] "Ciudadanos-artistas trascienden su campo de acción profesional para generar una movilización cívica y política que los comprometa junto a su público en una situación concreta y real" (Saison, 1998: 20).

La estética relacional se plantea el estudio del arte relacional, que en palabras de Bourriaud es el arte que toma como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social —más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado—, inserto en el auge de la cultura urbana y el desarrollo de los proyectos citadinos (2006: 13). Un arte que afirma su estatuto relacional en grados diversos entre distintas modalidades artísticas como factor de socialización y fundador de diálogo (15).

Recuperando el concepto de *intersticio* —espacio para las relaciones humanas que sugieren posibilidades de intercambio diferentes a las que están en vigor dentro del sistema (16), es decir, un espacio alternativo—, Bourriaud propone su idea de *la obra de arte como intersticio social*, que se amplifica en la comprensión del arte como práctica social alternativa y como proyecto político[16] y que favorece un intercambio diferente al de las "zonas de comunicación" que nos son impuestas (16). Las poéticas intersticiales proponen tejidos conectivos más allá de las clasificaciones establecidas y de los sentidos fijos, y validan el arte como "un estado de encuentro" (17).

Producto del trabajo humano, abierta al diálogo, a la discusión y a la negociación interhumana, la creación artística está inmersa en la esfera relacional. Poniendo en crisis la idea de la autonomía del arte, se retoma éste como fundador de diálogo, más allá de las nociones de artistas y de espectadores —todos pueden ser creadores y participantes—, proponiendo nuevas modalidades del *happening*.[17]

El arte relacional propone un diálogo crítico con el situacionismo francés, movimiento liderado por Guy Debord desde que fundara en 1957 la Internacional Situacionista y que alcanzó su momento culminante durante las oleadas revolucionarias del mayo francés de 1968. Revitalizando el espíritu dadaísta que afirmaba la

[16] "El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza por abarcar la esfera relacional, problematizándola" (Bourriaud, 2006: 16).

[17] "La *participación* del espectador, teorizada por los *happenings* y los *performances* Fluxus, se ha vuelto una constante de la práctica artística" (Bourriaud, 2006: 27).

soberanía de la sorpresa y que proponía un nuevo "uso" de la vida, el situacionismo buscó la sustitución de la representación artística por la "construcción de situaciones", entendidas éstas como momentos de la vida formados por los gestos y acciones de un escenario vivo, organizadas colectivamente como un juego de acontecimientos. El situacionismo negó la separación entre creadores y espectadores y propuso la noción de "vividores", discutió la concepción de la estética basada en la contemplación y trascendencia de lo bello, y consideró la actividad cultural como un método de construcción experimental de la vida cotidiana. Para Bourriaud, el implacable diagnóstico de Guy Debord sobre las producciones espectaculares carece de la perspectiva necesaria para considerar nuevos modos de relaciones que posibiliten su destronamiento. En palabras de Bourriaud, las obras que conforman un mundo relacional actualizan el proyecto situacionista y lo reconcilian con el mundo del arte (89).

El arte como un "estado de encuentro" —como afirma Bourriaud— subraya la dimensión convivial y socializante —el arte como sitio de producción de una socialidad específica (15)—, no necesariamente a nivel de colectividades masivas, sino también de microcomunidades y microencuentros que dan testimonio de las efímeras relaciones con el otro. Cuando Bourriaud ejemplifica el surgimiento de una microcomunidad en la acción desarrollada por Jens Haaning *(Turkish Jokes,* 1994) al transmitir por altoparlantes historias humorísticas en turco en una plaza de Copenhague, incidiendo en el acercamiento de los inmigrantes para generar una situación de risa colectiva que invertía efímeramente su condición de exiliados (17) y propiciando lo que él llama una "utopía de la proximidad", inmediatamente percibo una relación con el concepto de *communitas* liminal propuesto por Turner. Particularmente porque muchas de las acciones artísticas a las que se refiere Bourriaud apuntan —como también sucede en las prácticas que abordo— a la emergencia de efímeros encuentros que dan cabida a gestos de disidencia y de diferencia, y que por ello invierten las relaciones con el entorno, las carnavalizan, aunque sea muy brevemente.

Hibridez y subversión cultural

Comentando las declaraciones de la artista visual afronorteamericana Renée Green, a propósito del uso de la escalera en una instalación,[18] Homi Bhabha propone la liminalidad como espacio para la representación de la diferencia cultural. A partir de allí despliega una serie de asociaciones como "entre-medio", "tejido conectivo", "pasaje intersticial", situación "donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas" (2002: 18).

Lo liminal, como lo intersticial, permite plantear la problemática de creaciones artísticas que se colocan en zonas complejas de lo real. En el pensamiento de Bhabha, lo liminal se vincula con la hibridez cultural y su inevitable condición fronteriza, donde se desarrollan las traducciones culturales como acciones insurgentes.

Lo híbrido es un concepto procedente de la biología, trasladado a los análisis lingüísticos y socioculturales, y que opera como una metáfora teórica. Bajtín observa la hibridación como una de las modalidades principales de la conciencia histórica y del proceso de formación de los lenguajes (1989: 175);[19] pero en los espacios artísticos y literarios, particularmente en la novela, la define como un procedimiento (o sistema de procedimientos) intencional en el cual se mezclan dos lenguajes sociales, dos conciencias lingüísticas diferentes (174). Para Bajtín el híbrido novelesco —y podemos extenderlo al amplio territorio del arte— es un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado, intencional y consciente, desde el punto de vista artístico* (177). La hibridación, pues, está estrechamente vinculada a la confrontación dialógica de lenguajes. La parodia y toda palabra

[18] Véase la introducción de Bhabha a *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Manantial, Buenos Aires, 2002.

[19] "[T]odo enunciado vivo en un lenguaje vivo es, en cierta medida, un híbrido" (Bajtín, 1989: 177). Todas las referencias sobre las hibridaciones lingüísticas las tomo de los estudios e investigaciones de Bajtín recopilados en *Teoría y estética de la novela*, libro publicado en 1975, año en que muere el destacado filólogo-filósofo.

utilizada con reservas, puesta entre comillas entonativas, es por excelencia un híbrido intencionado dialogizado (442).

La hibridación fue también un fenómeno observado por Bajtín en sus estudios sobre la cultura popular y las configuraciones grotescas, en el contexto de Rabelais. Introduce la noción de "cuerpo híbrido" para nombrar la galería de imágenes de seres humanos extraordinarios (mitad-hombres, mitad-bestias, gigantes, enanos, pigmeos); "fantasías anatómicas" que poblaban la literatura, y que en su opinión influenciaron la concepción grotesca del cuerpo en el medioevo.

Problematizando el concepto de hibridación y acentuando las contradicciones y usos del término, Néstor García Canclini[20] se detiene en el estudio de los procesos socioculturales que combinan estructuras o prácticas discretas para generar otras estructuras, prácticas y objetos (2001: III), y que lejos de constituir paraísos armónicos deben ser entendidas como zonas de conflicto. Aborda la naturaleza política del concepto desde el complejo campo de las ciencias sociales para dar cuenta de conflictos generados en la interculturalidad latinoamericana, donde la hibridez ha tenido un largo trayecto escenificando la "doble pérdida" que ya no puede referenciar ni legitimar paradigmas (307). Para Bhabha la constitución paradigmática de la hibridez puede observarse en la cultura del migrante, pues se trata de una cultura de la supervivencia que trabaja "en los intersticios de un espectro de prácticas" (2002: 24). De allí sus referencias a las creaciones de artistas que viven en los intersticios de las culturas, reinventando sus vidas y sus prácticas. Lo liminal, como lo fronterizo, importa como condición vivencial. La experiencia del artista migrante, que desde el desterritorio y la relación compleja con el otro elige el arte híbrido-fronterizo de lo performático[21] como una

[20] *Culturas híbridas*, particularmente la edición de 2001, con la introducción "Las culturas híbridas en tiempos de globalización".

[21] El término *performático* ha sido sugerido para el contexto latinoamericano por la investigadora Diana Taylor. Véase "Hacia una definición de Performance", *Conjunto* 126 (septiembre-diciembre, 2002), Casa de las Américas.

manera de "asumir una actitud ante el mundo",[22] plantea preguntas radicales. Las creaciones y las propias reflexiones del *performer* chicano-mexicano Guillermo Gómez-Peña constituyen interesantes espacios para el análisis de esta cuestión. La condición polémica de lo híbrido y de lo fronterizo está condensada en su escritura:

> Yo más bien opto por la "fronteridad" y asumo mi coyuntura: vivo justo en la grieta de dos mundos, en la herida infectada, a media cuadra del fin de la civilización occidental y a cuatro millas del principio de la frontera méxico-americana, el punto más al norte de Latinoamérica. En mi multirrealidad fracturada, pero realidad al fin, cohabitan dos historias, lenguajes, cosmogonías, tradiciones artísticas y sistemas políticos drásticamente opuestos (la frontera es el enfrentamiento continuo de dos o más códigos referenciales) [...] Nos desmexicanizamos para mexicomprendernos, algunos sin querer y otros a propósito. Y un día, la frontera se convirtió en nuestra casa, laboratorio y ministerio de cultura (o contracultura) [2002: 48].

Desde una perspectiva poscolonial, incitando al reconocimiento de los límites culturales y políticos en los espacios sociales, Bhabha realza la hibridez como "nombre de la inversión estratégica del proceso de dominación" (2002: 141) y la plantea como una exhibición de lo deforme, como "estrategias de subversión que devuelven la mirada del discriminado al ojo del poder" (141). Esta perspectiva transgresora y en cierta medida carnavalizante de la hibridez —lugar de lo ambiguo, de lo doble— será crucial para leer la obra de algunos artistas.

Si bien me interesa el vínculo entre la liminalidad y la hibridación, las relaciones entre estos términos no borran las diferencias que ambos conceptos suponen. En este estudio los fenómenos de hibridación se ubican al interior del marco estético, donde se cruzan diferentes soportes artísticos que problematizan las categorías tradi-

[22] Anotaciones de la autora durante el taller "ExCentris", impartido por Guillermo Gómez-Peña en el Museo Universitario del Chopo, del 12 al 16 de mayo de 2003.

cionales del arte, como sucedió desde las vanguardias artísticas después de las primeras décadas del siglo xx. Las hibridaciones artísticas producen otras estructuraciones que dislocan las concepciones tradicionales y resultan incómodas además por estimular confrontaciones con la noción de teatralidad consensuada en determinados contextos. Las acciones, *performances* y escrituras escénicas aquí observadas desbordan las taxonomías y se configuran como cuerpos mestizos[23] a partir de los cruces e hibridaciones entre los dispositivos de las artes visuales y escénicas. Interesa observar los procesos de hibridación que han definido su complejidad artística y que han posibilitado nuevas formas de acción en los escenarios sociales.

La forma estética de los actos éticos

En el corpus teórico[24] de Mijaíl Bajtín localizo varios conceptos que al ser trasladados al estudio de procesos escénicos nos proporcionan fértiles metáforas. Sus escritos en torno a una filosofía de la vida y al dialogismo, constituyen referencias teóricas de gran valor para un estudio interesado en las prácticas artísticas que problematizan la esfera de las relaciones interhumanas y sociales. Sus planteamientos sobre la carnavalización, el cuerpo híbrido y grotesco, aportan herramientas para estudiar fenómenos artísticos que proponen paródicas inversiones del *statu quo*.

La situación liminal y fronteriza que me importa observar en este estudio tiene especial relevancia en el corpus conceptual bajtiniano. Frontera es una palabra que asoma repetidas veces en los textos de este pensador, la cual percibo como manifestación de

[23] La noción de cuerpo mestizo implica una traslación metafórica del concepto de "cuerpo híbrido" propuesto por Bajtín.

[24] Por corpus teórico bajtiniano entiendo la complejidad de ideas que abarcaron la investigación y reflexión crítica de este pensador: el proyecto para una filosofía de la vida, donde se incluyen la arquitectónica y el acto ético, las teorías del enunciado, el dialogismo, los géneros discursivos, la novela y la menipea, el cronotopo, el carnaval, la cultura popular y el cuerpo grotesco.

su encrucijada cronotópica: forzado a vivir en los bordes, en el aislamiento y el exilio dentro de su propio país, la escritura de Bajtín es un acto ético.

Al proponer una "metalingüística" que involucra análisis filosóficos, literarios, lingüísticos, antropológicos, históricos, sociales, él mismo sugería ubicar sus estudios en "zonas fronterizas". Su concepción del enunciado fue definida por las fronteras a través de las cuales se cruzan los hablantes: los textos se desarrollan en "la frontera entre dos conciencias, entre dos sujetos" (Bajtín, 1992: 297); los actos más importantes que definen la autoconciencia del ser acontecen "en la frontera de la conciencia propia y ajena, en el umbral" (327); "el hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro" (328).

El enunciado que se va construyendo en el proceso comunicacional de la existencia, en el proceso del lenguaje, es un producto y un proceso: enunciado y enunciación. En el amplio espectro de ideas que nos dejó Bajtín, sus reflexiones sobre la momentánea conclusividad y la inconclusividad del enunciado, activando siempre el derecho a réplica, son un complejo punto de partida para pensar la inconclusividad del *performance*, tanto en el proceso de elaboración como en el acto performático mismo. La condición ultraefímera del *performance*, su eufórica creatividad y su conciencia de ser un arte inconcluso, en transformación continua, son aspectos de gran relevancia para cualquier interesado en reflexionar sobre la inconclusividad en algunos discursos del arte contemporáneo.

La filosofía moral debería ocuparse de describir lo que Bajtín llamó "la arquitectónica del mundo real del acto ético" (1997: 60) —es decir, del mundo vivenciado—, estructurada a partir de tres momentos principales: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro. El principio de "la vida como acto ético" fue una propuesta conceptualizada como parte de esta filosofía participativa ("Ser significa comunicarse", 1992: 327). El acto ético es resultado de la interacción entre dos sujetos distintos, no como relación formal,

sino en un sentido de responsabilidad ontológica y concreta que condiciona el ser-para-otro: participo en el ser de un modo único e irrepetible, ocupo en el ser singular un sitio singular, irrepetible, insustituible para el otro (1997: 47). Este reconocimiento de la unicidad de la participación en el ser, de "mi no coartada en el ser" (48), es el fundamento real del acto: "La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto" (61).

El planteamiento de la vida como acto ético fue también formulado desde el punto de vista del acto estético en tanto proceder ético, como arquitectónica del ser, idea que me interesa considerar en las reflexiones sobre los actos liminales que ocupan este estudio.

El concepto de "arquitectónica" fue desarrollado por Bajtín en *Teoría y estética de la novela* como una reelaboración que invierte y problematiza la propuesta kantiana. En el capítulo "La arquitectónica de la razón pura", de *Crítica de la razón pura*, Kant usa el término arquitectónica para hablar del arte de los sistemas que convierte el conocimiento en ciencia, una metodología o teoría de lo científico. Esta misma palabra expresa una idea diferente en el corpus bajtiniano al implicar un tejido de relaciones intersubjetivas y plantear el conocimiento como un producto de la experiencia,[25] vinculado a la esfera de la existencia y a las relaciones con los otros. La arquitectónica desde Bajtín es una estructura relacional, un sistema de relaciones personalizadas y variables, construida por nuestra interacción con el mundo, determinada por las posiciones desde las cuales desarrollamos las relaciones con los otros; es cronotópica, se construye por el acto realizado en circunstancias concretas, desde un punto singular que de cambiarse también modificaría el sentido del acto.

Cada forma arquitectónica se realiza a través de ciertos procedimientos compositivos (Bajtín, 1989: 25). Propone "la forma como

[25] Remito al ensayo de Tatiana Bubnova: "El principio ético como fundamento del dialogismo en M. Bajtín", en Gabriella Bianco (coord.), *El campo de la ética. Mediación, discurso y práctica*, Edicial, Buenos Aires, 1997.

forma arquitectónica" (61) —no como técnica— que organiza los valores cognitivos y éticos, como formas de valor espiritual y material del hombre estético (26). La arquitectónica se extiende entonces desde la vida como acto al acto estético como proceder ético, hasta la forma arquitectónica del objeto estético como actividad y configuración del sujeto: "en la forma me encuentro a mí mismo" (1989: 61). La arquitectónica es la forma estética del acto ético.

La filosofía participativa que sustenta la arquitectónica bajtiniana, sin separar la esfera del pensamiento de la teoría y de la práctica existencial, alimenta el sistema de relaciones que conectan ética y estética y que vinculan el motivo de un acto con su producto. En la participación ética del sujeto-artista a través de la obra-acto, observo la estructura que permite construir la idea de una estética participativa, situación que especialmente interesa considerar para las reflexiones en torno a los ejemplos que aquí estudio.

Estrategias carnavalizantes y cuerpo grotesco

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bajtín plantea la presencia de lo grotesco[26] en la visión dual de la antigua cultura griega y estudia su manifestación como cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. La marginación y censura de las manifestaciones grotescas en el arte y la cultura a partir del siglo XVII, están profundamente relacionadas con una postura política, filosófica-positivista y moral, eficazmente representada desde los centros de poder. Si bien el romanticismo francés intentó un espacio de representación también para lo grotesco desde sus con-

[26] El término "grotesco", derivado del italiano *grotta* (gruta) a finales del siglo XV, estaba referido a las imágenes ornamentales extrañas y licenciosas descritas por Vitruvio a partir de los hallazgos en algunas excavaciones, según ha sido planteado por W. Kayser, estudioso de las manifestaciones de lo grotesco en la literatura y la pintura desde el Renacimiento hasta la época moderna. Puede consultarse: Wolfgang Kayser, *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura,* Perspectiva, São Paulo, 1986.

figuraciones dramatúrgicas, legitimándolo en sus manifiestos,[27] no fue sino hasta los discursos de las vanguardias que estas visiones y figuraciones recuperaron un mayor espacio de representación.

El cuerpo grotesco observado por Bajtín adquiere plena dimensión en las acciones carnavalescas, pertenece al sistema de imágenes de la cultura popular, donde lo alto y lo bajo tienen un sentido estrictamente topográfico y donde se integran lo cósmico, lo social y lo corporal. Allí lo grotesco representa una imagen heterogénea y ambivalente del mundo, integrando reinos opuestos: vida-muerte, risa-dolor. La imagen de la *muerte preñada* es una de las representaciones más intensas del cuerpo grotesco pues afirma lo bicorporal y lo híbrido. Se trata de un cuerpo en movimiento, nunca acabado, siempre en estado de creación, activado por aquellas partes donde el cuerpo se desborda y provoca la formación de otro cuerpo nuevo, o por aquellas otras por donde el cuerpo absorbe el mundo: boca, vientre, falo, nariz. El cuerpo grotesco tiene su representación en la imagen de una gran boca abierta que engulle al mundo y lo regresa.

Lo grotesco es un organismo desorganizador, desestabilizador del canon agelasta de lo bello. Las series de lo bello-serio-elevado y de lo feo-cómico/risible-degradado han establecido convenciones legitimadas por un sistema poético a lo largo de más de veinte siglos. Estas convenciones determinaron la percepción estética de nuestra cultura, incluso después de las horadaciones de las vanguardias.

El arte del siglo XX y XXI ha producido construcciones visuales que problematizan el canon de lo bello: en las acciones dadaístas de Duchamp —quien propuso un urinario como obra de arte—, en las deformidades, excentricidades y escatologías del Padre Ubú (Jarry), en el accionismo vienés —donde el cuerpo degradado se planteaba como soporte y material de la acción—, en Orlan —que hace de su propio cuerpo un territorio de transformaciones materiales—, en las

[27] Lo grotesco está ampliamente considerado como opción estética para el arte romántico francés en el Prólogo a *Cromwell* de Victor Hugo, también conocido como el Manifiesto Romántico.

instalaciones de Carolee Schneemann exponiendo pañuelos manchados con sangre de su menstruación *(Blood Work Diary)*, en la modelo golpeada de Lorena Wolffer *(If She Is Mexico, Who Beat Her Up?),* en las instalaciones de Semefo y posteriormente de Teresa Margolles, en las acciones con vísceras humanas de Rosemberg Sandoval, en el *performance*-instalación de Marina Abramovic limpiando una montaña de huesos de reses *(Balkan Baroque,* 1997), en los cuerpos hiperrealistas y obscenos[28] que irrumpieron en el espacio público de Buenos Aires *(Filoctetes),* entre muchos otros ejemplos de prácticas y acciones del arte contemporáneo. En todos ellos se configura el cuerpo grotesco como esfera de lo híbrido, produciendo la emergencia de lo oculto-degradado, de lo "sucio" y lo "feo" social, de esas zonas de oscuridad que determinan el *pathos* y el dolor del ser contemporáneo. Esta otra configuración artística constituye una subversión de convenciones, de miradas, de posiciones, y genera confrontaciones.

La representación de lo corporal como espejo deformante, como *freak*, tiene un correlato metafórico en el corpus nada apolíneo de ciertas teatralidades emergentes en las últimas décadas del siglo XX. Más allá de las estructuras tradicionales, estas teatralidades se han enriquecido con las experiencias de los *collages*, los *environments*, las instalaciones, el *performance*, el *behaviour art*, el *body art*, el accionismo, e implican un cuestionamiento progresivo de los espacios de la ficción/ilusión y de las fronteras entre el arte y lo real. El propio arte del *performance* nacido como un exilio —el de los artistas plásticos que abandonaron los bellos museos— se desmarcó de los recintos donde se congelaba la obra de arte, optando por utilizar formas de la cultura popular y los *mass media*. Esta variante artística redescubrió otras dimensiones de la corporalidad. La mirada paródica y carnavalizadora —mirada política— de los actos performativos se proyectó en la construcción de cuerpos grotescos que cuestionaron los modelos apolíneos de los escenarios más tradicionales.

---

[28] Lo obsceno ha sido una categoría utilizada en varios estudios y miradas sobre el arte argentino de estos últimos años. En el apartado correspondiente trataremos este tema.

La carnavalización, concepto que propone Bajtín en una "transposición del carnaval al lenguaje" (1986: 172) literario y artístico, es una construcción teórica que me interesa desplegar en diálogo con lo que Bhabha ha llamado las estrategias insurgentes de la hibridación, aspecto también relacionado con las construcciones del cuerpo grotesco. Procedente de los estudios sobre el carnaval y la cultura popular, la carnavalización toma de aquél la irreverencia y las manifestaciones de inversión topográfica, con los consecuentes destronamientos y creación de dobles rebajados o paródicos.

Cualquier discurso artístico estructurado a partir de los procedimientos de la inversión carnavalesca representa una transgresión y desmitificación de los discursos oficiales y monologistas: el destronamiento es una de las imágenes más arcaicas y recurrentes del carnaval, con la respectiva coronación de un doble paródico, de un bufón-esclavo-rey. Los discursos carnavalescos parodian convenciones, invierten cánones, hacen subir a escena las voces de los márgenes, la cultura de la plaza pública, la risa liberadora, el cuerpo abierto y desbordado. Cualquier imagen asociada a las estructuraciones carnavalescas refleja el gran espectáculo del mundo al revés. De allí que lo carnavalesco pueda llegar a ser contestatario, disociador de convenciones, desestabilizador, incluso en su dimensión teórica:

> El carnaval, el engendro de la "cultura popular de la risa", estorba, molesta, incomoda, al *sobresalir* del legado intelectual de Bajtín como un órgano innombrable, que se desborda de un cuerpo grotesco. El carnaval destaca rabelaisianamente sobre el corpus del pensamiento-teórico "serio" de sus intérpretes [Bubnova, 2000: 139].[29]

[29] También Julia Kristeva destaca el carácter transgresor, político e incómodo de la carnavalización: "Impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida en que es dialógico: no tiene nada de extraño que a causa de ese discurso subversivo, el término carnaval haya adquirido en nuestra sociedad una significación fuertemente peyorativa y únicamente caricaturesca" (1981: 209).

Liminalidades

Me inclino por la teorización como práctica relacional y metafórica que busca una aproximación dialógica con diferentes problemáticas, sin pretender generar un metacuerpo que empaque a los "objetos de estudio". Prefiero negociar relaciones temporales con los procesos, sin propósitos taxonómicos. Imagino una teoría relacional capaz de dialogar con los fenómenos artísticos, sin que llegue a constituir un cuerpo autónomo; una especie de tejido híbrido constituido por fragmentos conceptuales de otros cuerpos que entran en una nueva relación y generan un espacio donde conviven diferentes maneras de mirar.

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, perecedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metáforico, lo liminal propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión. Entiendo estas prácticas de inversión —implícitas en varios de los procesos que aquí estudio—[30] como actos de carnavalización por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones, configurando dobles rebajados —como el de un Ganso Presidente—.[31] Las estrategias carnavalizadoras implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley o su aplicación.

---

[30] Adelanto, a manera de ejemplo, aquel carnaval subversivo que fue la lavada pública y colectiva de la bandera peruana en una céntrica plaza de Lima, en pleno gobierno de Fujimori, desafiando y enfrentando las agresiones de la policía.

[31] En ocasión de las elecciones presidenciales del 2003 en Argentina, el grupo Etcétera realizó *El ganso al poder*, *performance* durante el cual se transportaba al animal como símbolo del "futuro presidente de los argentinos", acompañado por un singular séquito y de "una feroz hinchada portando bombos, pancartas y camisetas en apoyo al candidato ovíparo".

Más que pensar las teatralidades desde las poéticas que siempre aluden a una estructura composicional sistémica, deseo considerarlas como arquitectónicas donde se implica una postura existencial, un tejido de relaciones axiológicas entre el creador —desde su obra— y su contexto, sin pretensión sistematizadora, y que va modificándose según las particularidades y la cronotopía[32] de cada persona. Una poética implica un sistema estructural y composicional del cual derivan modelos y taxonomías para estudiar el producto artístico de un autor, y a pesar de ser un sistema de conocimientos y de valores creados deviene un sistema dado, totalmente separado de las coordenadas existenciales del creador.

Reconocer procedimientos y configuraciones en la obra de un artista implica estudios de naturaleza poética, pero ello no significa trazar una serie de pautas sistematizadoras para comprender la creación. El estudio específico de las configuraciones de un texto o de una acción (performativo/a, dramatúrgico/a o escénico/a) pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden constituir una sistémica, sino que están vinculadas a la postura existencial. Una arquitectónica no se reduce a la comprensión de las estructuraciones y no se le puede fijar en un corpus sistémico o cerrado, mucho menos ortodoxo. La "obra" o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores.

---

[32] Tomo el concepto según el planteamiento de Bajtín en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", *Teoría y estética de la novela*: "Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa 'tiempo-espacio') a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura" (1989: 237). Bajtín señala que toma el concepto de la teoría de la relatividad y le interesa su aplicación en la teoría literaria "casi como una metáfora" (237). También influyeron en él las ideas de A. A. Ujtomski sobre el cronotopo en la biología. El cronotopo como una categoría de la forma y el contenido determina la imagen del hombre en la literatura (238) y en la vida.

Al proponerme observar la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación, propiciadoras de *happenings* ciudadanos, deseo enfatizar los aspectos sociales de la liminalidad. La liminalidad al generar *communitas* es también una esfera de convivio, de "vivencia como experiencia directa". En este estudio, excepcionalmente consideraré las implicaciones de soledad, de marginalidad o retiro voluntario individual, en las que también puede habitar la dimensión liminal y constituirse un tipo de *communitas* poético-espiritual, muy diferente a las *communitas* microutópicas y lúdicas.

Si en todos los casos la liminalidad es una situación de margen, de existencia alternativa en los límites, en el presente estudio esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica. En un sentido más antropológico utilizaré el término para observar situaciones donde la marginalidad no es precisamente una alternativa poética, sino una consecuencia de la estructura social. Me referiré de este modo a *communitas* de indigencia y marginalidad desarrolladas en lugares donde se han realizado proyectos coordinados por artistas y a través de los cuales emergieron otras *communitas* metafóricas.

Si en la etapa de sus estudios sobre antropología ritual Turner consideró la liminalidad "como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social" (1988: 171), es decir, como un estado resguardado y extracotidiano, en este estudio me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen aproximarlos, una vez más, a experiencias rituales.

III. POLÍTICAS DEL CUERPO (ESCENARIOS PERUANOS)

> Durante todo este tiempo hemos sentido cómo parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes […]
>
> No sólo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras, algunas veces durante las audiencias públicas pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecer sus testimonios. En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando se encendieron los pequeños "cuetes" que se usan en *Adiós Ayacucho,* todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria.
>
> Miguel Rubio (2003: 5)

Muchas de las intervenciones desarrolladas en espacios públicos como manifestaciones de la sociedad civil, han configurado expresiones paródicas de las sociedades espectaculares. Las prácticas emprendidas por los movimientos de protesta han revertido las estrategias del poder, carnavalizando su propia espectacularidad mediática y reubicándolas en el ámbito de los actos ciudadanos. Los dispositivos escénicos han propiciado nuevas formas de teatralización de la propia espectacularidad cotidiana. En el contexto peruano de las últimas décadas las artes escénicas y visuales aportaron diversas estrategias para la realización de eventos conviviales ciudadanos; así mismo, la teatralidad fue atravesada y desbordada por las irrupciones de lo real.

En el periodo de 1980 al año 2000[1] la sociedad peruana quedó convertida en un violento escenario. La población civil, primero en el campo y luego en la capital, fue objeto del fuego cruzado entre los senderistas, las Fuerzas Armadas y los insurgentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Una extensa lista de acontecimientos ha quedado registrada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, encargada de averiguar y rendir cuenta de las violaciones a los derechos humanos durante esos años. La investigación documentó la existencia de más de dos mil sitios de entierros clandestinos y un registro de casi setenta mil muertos.[2]

En este contexto se impuso lo que se ha considerado como una "cultura de la violencia" que incidió directamente en la reformulación de la escena peruana (Salazar del Alcázar, 1990: 13). Un estudio que aborde el teatro de esos años debería plantearse tales circunstancias, sobre todo si consideramos que particularmente en este continente las modificaciones escénicas han estado asociadas a los procesos culturales, políticos y económicos que ocurren en los diferentes países y que condicionan la vida de los propios creadores. De alguna manera, la espectacularidad de la sociedad ha implicado transformaciones para las ficciones y discursos artísticos, o los acontecimientos de lo real han funcionado como catalizadores de los espacios estéticos.

---

[1] Desde la irrupción armada del grupo Sendero Luminoso hasta la caída del entonces presidente, Alberto Fujimori.

[2] *Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000*, publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, diciembre de 2003, reúne la investigación realizada a partir del año 2001, cuando surge la Comisión durante el gobierno de transición. Puede consultarse también: www.cverdad.org.pe. En el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), presentado por Salomón Lerner en agosto de 2003, se dijo: "la Comisión ha encontrado que la cifra más probable de víctimas fatales en esos veinte años supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado" (en Rubio, "Persistencia de la memoria", 2003, p. 9).

Texturas corporales

El concepto de "grupo" en la tradición del teatro independiente[3] dista mucho del trabajo realizado por las llamadas "compañías": generalmente figuras convocadas y sostenidas por las instituciones, estructuras oficiales y dependientes. La práctica de los grupos teatrales —hablo desde la experiencia latinoamericana— se sostiene en el trabajo independiente y en la autogestión,[4] con sistemas de producción más participativos y artesanales. No se reduce a reunir actores para los procesos de montajes y ensayos de obras, es mucho más que eso: implica la organización en áreas como la pedagogía, la investigación, la creación, la producción y la difusión del trabajo propio, la relación con el entorno, la inserción en la cultura barrial y nacional, en los debates ideológicos, estéticos y políticos de su tiempo:[5]

> En la aún inescrita historia del movimiento del nuevo teatro peruano, el registro del proceso de la puesta en escena está íntimamente

[3] Me estoy refiriendo al teatro independiente que nació en Buenos Aires cuando Leónidas Barletta funda en 1930 el Teatro del Pueblo. A partir de entonces este movimiento, que buscaba propiciar un teatro de arte no comercial, comenzó a extenderse por América Latina.

[4] A diferencia de las compañías sostenidas por programas estatales, los grupos más destacados por su trabajo y persistencia en América Latina no son financiados oficialmente. Es el trabajo de sus integrantes lo que da cohesión y sobrevivencia al grupo y no a la inversa.

[5] El grupo Yuyachkani, por ejemplo, está organizado en seis áreas de trabajo: producción artística, promoción y difusión, investigación, comunicaciones, pedagogía y administración. Por autogestión propia, sus miembros cuentan con una casa-teatro donde, de manera paralela al trabajo de creación y producción teatral, realizan actividades pedagógicas, seminarios, encuentros; han creado una biblioteca especializada y un taller de máscaras, poseen un amplio material documental sobre sus propios trabajos y procesos de investigación, y sostienen un alto compromiso con diversos públicos y sectores sociales para los cuales realizan talleres, además de mantener un repertorio vivo que incluye creaciones realizadas desde hace varios años, junto a otras más recientes.

> vinculado a la categoría de grupo. A diferencia de los teatros de otras latitudes, la categoría de grupo (y no compañía), se ha convertido en el elemento aglutinante y motor de mucha de la producción teatral [Salazar del Alcázar, 1993: 149].

A partir de los años noventa la figura del grupo se fue modificando, propiciando mayores espacios de creación y desarrollo personal, como también emergieron nuevas formas de asociación para el trabajo colectivo sostenidas por pequeños núcleos creativos.[6]

Dentro del movimiento teatral peruano, Yuyachkani[7] es un grupo con más de treinta años de trabajo que ha persistido en experimentar procesos de renovación estética. Ninguno de sus trabajos escénicos podría ser enmarcado en el concepto tradicional de dramaturgia de autor; tampoco han practicado la puesta en escena como representación fidedigna de un texto previo. Cuando han partido de textos literarios o dramáticos (Arguedas, Ortega,

---

[6] Miguel Rubio, director de Yuyachkani, ha planteado problematizadoras reflexiones sobre la práctica grupal: "A nadie recomiendo que forme un grupo de teatro a pesar de que no imagino la creación escénica sin un colectivo que la sustente […] Creo que la vida de un grupo se fortalece aprendiendo a combinar los espacios colectivos con los personales, en nuestro caso algunos proyectos involucran a todos y otros son iniciativas particulares que luego de todas maneras repercuten en el colectivo. Esta práctica de encontrar sobre todo un sentido personal en lo que hacemos es buscar antes que lo bello lo verdadero, que cuando asoma se convierte en fundamento del hecho estético. Esta búsqueda, considero, ha sido una de las claves para la continuidad en nosotros. Pienso que así vamos construyendo una memoria común matizada por la experiencia de cada uno". Este fragmento pertenece al ensayo "Grupo y memoria. Viaje a la frontera", desarrollado como conferencia en el Centro Nacional de las Artes, diciembre de 2004, en el marco del XXXIII Taller de la Escuela Internacional de la América Latina y el Caribe, en la ciudad de México, publicado en el programa de mano de *Sin título*, 2004, y en *El cuerpo ausente*, de M. Rubio, Lima, 2008.

[7] Esta voz quechua puede ser traducida con tres expresiones: "estoy recordando", "estoy pensando" o "soy tu pensamiento".

Sófocles, Brecht) éstos han funcionado como ideas motoras para los procesos de dramaturgias actorales y colectivas. Entienden la dramaturgia como "el conjunto de elementos que integran un espectáculo teatral, considerando la relación espacio-temporal que se da entre la escena y el público" (Rubio, 2001: 51).

La noción de escritura escénica que caracteriza las producciones de este colectivo, acentúa la praxis corporal como productora de textualidad, sin necesidad de que se represente fehacientemente un texto previo. La figura del director ha sido más la de un conceptualizador o coordinador general, no se trata de negar su función, sino de otra manera de comprender y practicar las relaciones entre los miembros de un colectivo. La creación es concebida como resultado de las colaboraciones e indagaciones de cada uno de los participantes, lo que supone la negación de una estructura vertical vigilada por un director y, en cambio, el desarrollo de relaciones horizontales y colaborativas entre todos los integrantes.

El entrenamiento corporal ha sido un aspecto fundamental para actores productores de una textualidad escénica, con dramaturgias propias, y que también desarrollan su trabajo en espacios públicos, donde deben atraer la atención de los transeúntes. Si bien los procesos de entrenamiento aportados por Grotowski y Barba han sido referencias importantes para el teatro latinoamericano, los actores de Yuyachkani también se han planteado como escuela la rica diversidad corporal y escénica existente en la cultura popular peruana. Las fiestas, carnavales, músicas y danzas de las variadas regiones andinas han sido fuentes de investigación y aprendizaje para sus trabajos escénicos. La amplia temática andina desplegada en los espectáculos de este grupo no fue nunca el resultado de un conocimiento libresco, sino de enriquecedores trabajos de campo e intercambios realizados con diferentes comunidades.

Una teatralidad tejida a partir de los procesos de escritura corporal escénica como expresión de la dramaturgia del actor, plantea ya la matriz performativa. Me refiero a la performatividad como aspecto intrínseco de la teatralidad, en el sentido de ejecuciones

corporales y el despliegue de dinámicas escénicas y poéticas.[8] En el medio teatral se ha introducido la noción de *performance text* para referirse a textos producidos por ejecución propiamente escénica, de naturaleza corporal y en gran medida extraverbal.[9]

Los procesos de investigación asumidos por Yuyachkani no se han planteado como laboratorios estéticos cerrados a la vida, sino comprometidos con problemáticas comunitarias, concibiendo el hecho escénico como una manera de proyectar lo que el grupo va pensando respecto al momento (Rubio, 2001: 109). Esta manera de encarar el teatro ha implicado a los participantes en experiencias menos convencionales y más fronterizas por el nivel de contaminación y de reinvención de los recursos escénicos.

Teatralidades fronterizas

Hacia finales de la década de los ochenta Yuyachkani presenta *Contraelviento,*[10] un espectáculo estructurado a partir de la imaginería de los personajes de la Danza de la Diablada —de la Fiesta de la Candelaria de Puno—, del mito del *pishtaco,*[11] y de los testimonios de una de las masacres campesinas ocurridas durante la guerra sucia, a partir de la narración de la única sobreviviente de

[8] Dubatti enfatiza el orden performático como "mundo del trabajo o praxis de los artistas", esfera del hacer "del artista que opera en la escena para la producción del acontecimiento poético" (2005: 174).

[9] En el capítulo I hice referencia al *performance text* como "un proceso con múltiples canales de comunicación creado por el acto espectacular" (Schechner, 1990: 330). En este mismo artículo, "El *training* desde una perspectiva intercultural", Schechner plantea la importancia del entrenamiento corporal en la preparación de un actor productor de *performance text*.

[10] Creación colectiva en once escenas y una partitura musical constante, estrenada en marzo de 1989, dedicada al pueblo de Puno y al historiador Alberto Flores Galindo.

[11] Personaje mítico andino, una especie de vampiro que extrae la grasa de las personas, provocándoles la muerte.

la matanza de Socos. Este espectáculo fue considerado como una hermética metáfora sobre el estado de cosas que entonces se vivía —"mirar el país desde una propuesta teatral", dijo Rubio (2001: 82), trabajando estructuras dramáticas en registro mítico y dotando de cuerpo escénico a algunos personajes del imaginario andino (Rubio, 2001: 105). Para algunos críticos y en especial para Hugo Salazar del Alcázar,[12] esta creación significó la ampliación del territorio teatral y del concepto de escritura escénica al "insertar el código etnográfico de la danza, la máscara y la música altiplánicas" en el código de la convención teatral (1998a: 44).

La fuerza y predominancia del texto performativo, su esplendor plástico —Salazar hablaba de "la espectacularidad del código etnográfico" (45)—, la densidad metafórica en el tratamiento del tema y su búsqueda de un diálogo con el momento que vivían, hicieron de *Contraelviento* un evento complejo. El cruce de campos antropológicos, etnográficos, míticos, teatrales y sociales, la apropiación de recursos dancísticos y plásticos de la cultura popular andina, "el espíritu tumultuoso y erótico de la subversión carnavalesca", "[l]a enorme sensualidad y el lujo expresivo [que] descansaban sobre la evidencia de los muertos de una guerra real" (Muguercia, 1999: 52), así como el sutil tejido escénico creado por actores que accionaban a través de entidades míticas, dotaron a esta creación de un carácter híbrido al que cada vez más se aproximaría conscientemente Yuyachkani.

Pero *Contraelviento* también representó un momento muy delicado respecto al estado de cosas y al lugar que cada persona tomaba durante el despliegue de la violencia y el auge de la guerra sucia. Las encontradas opiniones que existían al interior del grupo, reflejaban —como ha dicho Miguel Rubio— "la polarización que afectaba a todo el país" (2008: 48). Durante el proceso creativo los

[12] Crítico y estudioso del teatro peruano y latinoamericano que siguió los procesos de trabajo de Yuyachkani y escribió textos fundamentales para estudiar la producción de ese grupo. Las críticas de Hugo Salazar fueron publicadas en numerosos periódicos y revistas nacionales e internacionales. En homenaje póstumo, la revista *Textos de Teatro Peruano* le dedicó el número de noviembre de 1998.

miembros de Yuyachkani vivieron amenazas de ambos bandos: de los senderistas y de las fuerzas militares del Estado.[13] Los territorios de la vida se mezclaron con los del arte: la inmersión en zonas ficcionales, a partir de la memoria de sucesos recientes o de intuiciones desesperadas sobre el incierto futuro, generaba una suspensión metafórica, un espacio de ambigüedades poético/reales. Los actores, creando desde afectaciones presentes, devinieron visionarios de una realidad casi fantasmagórica y fueron portadores de visiones y voces que teatralmente expresaban la densidad del momento.

En todos los trabajos de aquel periodo, la realidad parecía invocar fronterizos territorios de ficción, modificando y cuestionando los dispositivos escénicos. En las reflexiones de aquel tiempo Miguel Rubio planteaba algunas de las problemáticas que como creadores enfrentaban: "un teatro de fronteras y límites difícilmente clasificables", "productos híbridos" y "dramaturgias complejas que necesitan una actitud de lectura lejana al paradigma occidental/racional" (2001: 101).[14] Para ellos la teatralidad fue definiéndose como "acción escénica", como "cadena de acciones y de sensaciones escritas en el espacio" (Rubio, 2001: 190) que invitaban al espectador a "completar la imagen y a elegir su propio orden o su desorden".

El concepto de "acción escénica" fue muy incluyente. Pienso que a partir de entonces Yuyachkani desarrolló un movimiento hacia las fronteras del teatro, asumiendo prácticas escénicas no estrictamente teatrales, integrando procedimientos de la danza, la pantomima, la narrativa, el *performance*, explorando en los límites de los géneros

---

[13] Cito un fragmento de los testimonios de Miguel Rubio en *El cuerpo ausente* para dar una idea de la compleja situación que estaban viviendo: "Por esos días, frente a la casa del grupo solíamos encontrar una pareja de 'enamorados' que se abrazaba y besaba sólo cuando abríamos la puerta. Obviamente nos vigilaban. Pero no sabíamos entonces, ni supimos después, de qué lado venía el interés por saber lo que hacíamos. Esta situación hacía que los ensayos fueran aún más tensos" (2008: 48).

[14] "Notas sobre los trabajos-1991" y "El ojo de afuera", en Miguel Rubio, *Notas sobre teatro,* Grupo Cultural Yuyachkani/University of Minnesota, Lima y Minneapolis, 2001.

escénicos y proponiendo materiales fragmentarios sin conexión causal (Rubio, 2001: 192-193). En las reflexiones producidas por los propios creadores emergía una comprensión de la teatralidad como espacio fronterizo.

Los trabajos de esa época evidenciaban construcciones escénicas a partir de las experiencias de vida de los propios actores, transitando —como observó César Brie— del registro épico al lírico (1999: 21). Ya no se hablaba desde el otro, los personajes estaban contaminados por los procesos de vida de los actores. *No me toquen ese vals* (1990), por ejemplo, se fue generando a partir de cartas escritas por Rebeca Ralli durante su estancia en un hospital de La Habana. Como en las creaciones anteriores, el cuerpo seguía produciendo un fuerte discurso, pero evidenciando entonces el estado acotado del ser,[15] en alusión poética a una situación de incertidumbre y miedo, tal como sucedía más allá de las puertas del teatro. En el discurso corporal de Yuyachkani se estaba manifestando un giro: el cuerpo expresaba su estado real; el cambio de dinámicas era un indicio de las acotaciones cotidianas, de los desplazamientos territoriales, de las incertidumbres existenciales que la violencia generalizada estaba provocando en la vida de las personas. *Hasta cuándo corazón* (1994) incorporó técnicas de fragmentación, caos y desequilibrio en el trabajo con la presencia.[16] Los actores trabajaron con pequeñas historias, situaciones y experiencias personales,[17] creando una su-

[15] Los movimientos arrítmicos, intermitentes, de cuerpos limitados —la actriz aparecía en una silla de ruedas— inquietaban a los espectadores, familiarizados con el dinámico discurso corporal de este grupo.

[16] En este periodo Yuyachkani experimentaba con algunos procesos de investigación y entrenamiento propuestos por el creador brasileño Antunes Filho, quien había desarrollado una serie de técnicas para la exploración de la corporalidad, incorporando principios del caos y de la nueva física.

[17] El crítico Santiago Soberón escribió: "Por primera vez se plantea cierta relación de identidad entre actor y personaje, pues cada miembro del elenco lleva a la escena algún elemento u objeto que está ligado a su vida personal" (2001). La actriz Ana Correa expresó que en *Hasta cuándo corazón* comenzó a trabajar en la frontera del personaje,

cesión de *performances* que expresaban la inseguridad de aquellos tiempos. La crítica ubicó este trabajo como una experiencia intermedia entre el laboratorio social y la función oracular (Salazar del Alcázar, 1998b: 52). El tejido ambiguo de aquellas creaciones, que mezclaban los escenarios de la realidad y la ficción, apuntó rasgos liminales que con intensidades distintas continuaron emergiendo en las más recientes producciones de este grupo.

Communitas chamánica

En el marco de las investigaciones desarrolladas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) sobre las violaciones humanas ocurridas durante la guerra sucia —específicamente entre mayo de 1980 y noviembre del 2000—, el grupo Yuyachkani realizó diferentes acciones en ciudades y poblaciones andinas donde se desarrollaban las audiencias públicas. Instalándose en las plazas, calles y mercados, los actores acompañaron aquellos rituales de la memoria ofreciendo los testimonios de sus personajes: Teresa Ralli-Ismene exponía la tragedia de los muertos sin sepultura, Rosa Cuchillo-Ana era el ánima en pena de una madre que buscaba al hijo, Augusto Casafranca-Cánepa dio voz a los cuerpos desmembrados en fosas comunes. En estas situaciones la política del cuerpo se fue configurando en estrechos vínculos con la práctica testimonial. A través del cuerpo, los actores y *performers* daban testimonio por los que ya no podían testimoniar, porque fueron víctimas de las políticas de exclusión, de las desapariciones forzadas y de las anulaciones de las garantías ciudadanas tan comunes en este continente. Como expresó Miguel Rubio:

> Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora [2008: 37].

---

cuestionándose incluso si contaba o no una historia (información tomada de mis anotaciones durante las conversaciones con los actores, en junio de 1996, Lima).

Para acompañar la primera audiencia pública realizada en Huamanga en abril de 2002, Fidel Melquíades[18] creó *Tambobambino*, una instalación escénica que debió su nombre a la canción registrada por José María Arguedas en Tambobamba, departamento de Apurímac. La instalación recuperaba un mito tradicional andino que consistía en velar las ropas de los ausentes (Rubio, 2008: 56). Ese concepto había sido usado en *Adiós Ayacucho*, unipersonal de Augusto Casafranca estrenado en 1990, en versión teatral de Miguel Rubio a partir del relato de Julio Ortega. Desde los elementos escénicos instalados se anunciaba el problema de los muertos sin cuerpo, sin tumba y sin funeral, con los que la sociedad estaba en deuda: las ropas extendidas y dispuestas a manera de los tradicionales funerales andinos, la bolsa negra de la cual salía el actor, y las primeras palabras que resonaban en la escena: "Vine a Lima a recobrar mi cadáver".

"¿Cómo corporizar un personaje que no tiene cuerpo?", se preguntaba Miguel Rubio en sus reflexiones sobre el proceso de trabajo (2008: 92). *Adiós Ayacucho* abordó la problemática de las desapariciones forzadas y de los duelos suspendidos en el Perú, desde el límite extremo que imponía la ausencia de cuerpo. En la cultura andina existe el mito de Incarri, en el que se narra cómo el cuerpo descuartizado del inca se reconstituye bajo tierra hasta el día en que renacerá íntegro. En la creación escénica de Yuyachkani, Alfonso Cánepa, el personaje de *Adiós Ayacucho*, toma el cuerpo de un danzante, Q'olla, para viajar a Lima y reclamar su cadáver, encarnando "un Incarri contemporáneo" (Rubio, 2008: 94). La densidad espectral que ya se anunciaba en *Contraelviento*, en el diálogo con los muertos de una guerra que se prolongaría veinte años, tomó cuerpo simbólico en *Adiós Ayacucho* (1990) y fue determinando las creaciones de esos siguientes años: *Antígona* (2000) y *Rosa Cuchillo* (2002).

Antígona, el personaje que Sófocles creó, ha sido objeto de numerosas reelaboraciones: Gide, Brecht, Steiner, Griselda Gambaro y Luis Rafael Sánchez, entre otros. En febrero de 2000, el grupo

[18] Fue miembro del grupo Yuyachkani desde 1983, falleció el 7 de noviembre de 2012.

Yuyachkani presentaba otra *Antígona,* con escritura escénica de Teresa Ralli y Miguel Rubio, y textos de José Watanabe, cuando todavía Fujimori estaba en el poder y la sociedad civil era sacudida por las continuas apariciones de tumbas anónimas:

> He visto a Antígona (corriendo sigilosa, de una columna a otra, como escondiéndose de nadie). Era a mediados de los ochenta, cuando la guerra interna estaba en sus primeros años. Una sala de exposiciones fotográficas. Fotos en blanco y negro mostrando imágenes duras de Ayacucho, soldados entrenando, capturados en un delicado paso de ballet mientras saltan, con los pechos llenos de la sangre de los perros que han matado para reafirmar su valor. Avanzo, una foto de la arquería de la Plaza de Armas de Ayacucho, la imagen de una mujer vestida de negro, pasando silenciosa, veloz, casi flotando, contrastando sus sombras "bajo el sol cenital". Ella era Antígona [Ralli, 2009: 63].[19]

El proceso creativo de esta *Antígona* implicó un arduo trabajo de investigación. Teresa Ralli experimentó con comportamientos escénicos de otras teatralidades —el Noh, por ejemplo—, exploró relaciones y trabajos con objetos para contar una historia, y sobre todo incorporó las experiencias que como ciudadana y persona había vivido y continuaba viviendo;[20] entabló relación con madres y familiares de desaparecidos, invitándolos al espacio de trabajo para que contaran

---

[19] Este fragmento pertenece al texto "Fragmentos de memoria", escrito por Teresa Ralli en enero de 2002, y en el cual reflexiona sobre el conjunto de experiencias y estrategias que acompañaron y sustentaron la creación de *Antígona*. Agradezco a Teresa el acceso a este texto cuando todavía estaba inédito.

[20] Cuando en diciembre de 1996 fue tomada la Embajada de Japón, con más de quinientos rehenes, por un grupo armado del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, la casa de la actriz quedó en medio del circuito cerrado por el ejército; cada día para llegar a ella tenía que mostrar un pase especial: "La realidad se mezclaba con la ficción de un modo alucinante. Desde su piso, tirada en el suelo con su hijo para protegerse de los disparos, Teresa podía oír las bombas a muy poca distancia, y al mismo tiempo, verlo todo por la televisión" (Rubio, en Martínez Tabares, 2001). Agradezco a Teresa Ralli la información y testimonios transmitidos durante el encuentro en Lima en julio de 2004.

sus historias, a la vez que ella les relataba la tragedia de Antígona. En estos intercambios la actriz se alimentó de relatos que fueron sutilmente filtrados durante la construcción del personaje, a la vez que iba estudiando la corporalidad de aquellas mujeres, las gestualidades narrativas y las marcas de dolor en cada uno de sus movimientos. La Antígona peruana surgió en un doble registro: el íntimo y el social. La actriz otorgó a su Antígona la fragilidad y la fuerza que percibió en las madres y testimoniantes con las cuales se contactó: mujeres campesinas, amas de casa, que salieron de sus hogares para buscar a sus hijos y se convirtieron en paradigmas de resistencia.[21]

En el Perú, como en otros países en situaciones de violencia —las Madres de la Plaza de Mayo, por ejemplo— fueron las mujeres, madres y amas de casa, las que se organizaron para la búsqueda de los hijos desaparecidos. Como en el contexto argentino, "para proteger y cuidar a sus hijos tuvieron que salir de sus casas y hablar como seres políticos y como ciudadanos" (Ackelsberg y Shanley, citadas por Buntinx, 2005: 28). Especialmente las mujeres ayacuchanas fueron las fundadoras de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (Anfasep), las que en 1984, en plena guerra sucia, salieron a las calles de Huamanga, Ayacucho, portando una gran cruz y carteles con fotos de los familiares forzosamente perdidos.

La discordancia entre persona y entorno, la contraposición entre ética y política estatal, no eran sólo problemas planteados en el texto poético.[22] La tragedia que habitaba en la historia griega se

---

[21] De "Fragmentos de memoria" y del desmontaje de *Antígona* realizado en Cuernavaca, México, 2005. Esta acumulación de percepciones y vivencias quedó trazada en la breve dedicatoria a: "Rayda Cóndor, Gisella Ortiz, Rufina Rivera, Rofelia Vivanco, Soledad Ruiz, Angélica Mendoza […], y a todas aquellas mujeres que han sufrido en carne propia la violencia de la guerra interna que vivió el Perú en años recientes", programa de mano de *Antígona,* del grupo Yuyachkani, febrero de 2000.

[22] El conflicto desarrollado en el texto de Sófocles fue reflexionado por Hegel, quien vio en *Antígona* el drama que de manera ejemplar simbolizaba el dilema ético del ciudadano ante los mecanismos del Estado *(Estética*, "La poesía dramática").

había instalado en la vida de muchos peruanos. Si el gesto de Antígona había emergido a través de algunas mujeres en las que el amor pudo más que el miedo, el silencio de Ismene representaba el estado de una sociedad civil acosada por la violencia y el estado de terror.

> Todos en el Perú éramos Ismene, todos necesitábamos comenzar a realizar este gesto simbólico de terminar el entierro […] A quien no ha realizado el acto de enterrar a sus muertos, le estás quitando el derecho de ubicar, de nominar al ausente, y de realizar con él la necesaria despedida. La mitad del país durante casi 20 años vivió en esta realidad [Ralli, 2009: 73].

En el texto creado por Sófocles, el *mythos* concluye con la precipitación de varios acontecimientos patéticos: las muertes de Antígona, Hemón y Eurídice caen sobre Creonte. En la versión peruana, estructurada en 22 cuadros, una narradora que no es Antígona cuenta la historia.[23] El último cuadro sobrepasa el relato griego para inscribirse plenamente en el presente, desde donde habla y actúa la actriz-narradora:

> Las muertes de esta historia vienen a mí
> no para que haga oficio de contar desgracias ajenas.
> Vienen a mí, y tan vivamente, porque son mi propia desgracia:
> yo soy la hermana que fue maniatada por el miedo
> [Watanabe, 2000: 63].

La frase revela la identidad de la narradora en el marco de la ficción y expone la tesitura de esta creación. En el discurso escénico la actriz atraviesa a la narradora. Desde el marco teatral la voz de Teresa Ralli surca la ficción y deviene testimonio, condensando una

[23] La escritura escénica fue estructurada como un trabajo unipersonal. A través de Teresa fueron apareciendo la narradora-Ismene, Antígona, Creonte, un guardia, Hemón y Tiresias. Cada momento de estas figuras fue construido a través de un minucioso trabajo vocal y de una precisa partitura corporal. En esta estructura de acento épico cada cuadro escénico estaba precedido del relato o testimonio de la narradora.

voz colectiva que sabe más de miedos y sobrevivencias que de heroísmos, y en la que también repica la responsabilidad que conlleva el silencio, la deuda hacia los otros, el peso de las decisiones en un tiempo donde las personas son maniatadas por el temor.

Cuando la actriz realiza el enterramiento escénico de la mascarilla mortuoria de Polinices, la acción es acto ético y ritual simbólico. El rito fúnebre que sucedía en escena condensaba un anhelo real: enterrar los cuerpos de tantos seres queridos desaparecidos en aquellos años,[24] de allí el poder devenir *communitas* que propiciaba un camino de simbólicas restauraciones.

Es delicado referirse a la dimensión catártica o restauradora, al menos simbólicamente, que manifiestan ciertos acontecimientos artísticos, particularmente en momentos en que están abiertas, como dijera Adorno, las "heridas sociales". En tales situaciones, las acciones poéticas parecen colaborar en la regeneración del tejido de la memoria para que las comunidades y las personas puedan aprender a convivir con el dolor.

Rosa Cuchillo (2002), creada por Ana Correa —inspirada en la novela homónima (1997) de Óscar Colchado— y con dirección de Miguel Rubio, fue otro *performance* que dialogó desde esta dimensión regeneradora. En el texto literario se tejió el universo mítico andino con la realidad peruana durante la guerra sucia en las dos últimas décadas del siglo XX.[25] Colchado es un escritor que se ha nutrido de problemáticas e historias de la cultura andina, como de los acontecimientos que van ocurriendo en el país, manifestando cierta vocación documentalista. En la configuración escénica, *Rosa*

---

[24] Sugiero leer al respecto el testimonio de Teresa Ralli en "Fragmentos de memoria", *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación,* Universidad Iberoamericana/CITRU-INBA-Conaculta, México, pp. 63-74.

[25] Los escenarios de la violencia peruana contemporánea han sido recreados por este autor en más de una narración. *La casa del cerro El Pino*, cuento ganador del premio internacional Juan Rulfo en el año 2000, también se desarrolla en ese contexto. *Rosa Cuchillo* fue Premio Nacional de Novela en 1996.

Cuchillo potenciaba su contenido documental con la incorporación de nuevos textos y dispositivos. La actriz había mantenido como idea base la problemática de una madre que más allá de la muerte continuaba buscando al hijo desaparecido. Tal núcleo no sólo desplazaba la ficción al universo inmediato de lo real —tal era la situación del contexto—, sino que al ser corporizado en una acción escénica ganaba nuevas dimensiones simbólicas y políticas.

> *Rosa Cuchillo* busca irrumpir en lo cotidiano de los pobladores y sorprenderlos en un diálogo con la teatralidad a través de la fábula, la danza, la imagen y la música, y de esta manera remover la memoria para generar una nueva mirada a la historia vivida en los últimos veinte años, con la importante presencia de la mujer en la lucha por la defensa de la vida y la búsqueda de la verdad [Correa, 2009: 111].

Las indagaciones encabezadas por las madres y familiares de desaparecidos, y el deseo colectivo de alimentar y restaurar la memoria fue el escenario político y espiritual sobre el cual se construyó el *performance*. Testimonios como los de Angélica Mendoza, madre ayacuchana líder del movimiento de mujeres contra la desaparición forzosa,[26] fueron incorporados a la acción escénica.[27] La imagen elaborada por Ana Correa interviniendo/recorriendo los espacios públicos, daba presencia poética a la búsqueda de las madres, haciéndola más visible por efecto de extrañamiento.

Elaborada a partir de un proceso de investigación que se propuso recabar información visual, social y cultural de los mercados andinos, esta creación implicó una puesta en relación con la vida

[26] En septiembre de 1983 "Mamá" Angélica y un grupo de mujeres ayacuchanas fundan la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (Anfasep).

[27] Estos testimonios habían sido difundidos en el documental realizado por Carmen del Prado sobre Mamá Angélica, como la llamaban. Esta obra documental integró la exposición *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?*, en el Centro Cultural de Bellas Artes, de Lima (julio-agosto, 2004).

cotidiana de comunidades urbanas y campesinas. Realizada fuera de recintos artísticos, interviniendo plazas y mercados populares,[28] *Rosa Cuchillo* desbordó el marco teatral y exploró recursos del arte acción y de la práctica performativa.[29] Me refiero a la condición de *performer* como aquel que en tanto artista y persona se expone, que conceptualiza su creación mediante una especie de "dramaturgia" o partitura inicial abierta a las modificaciones del trabajo in situ, que corre el riesgo de abordar el espacio público asumiendo los imprevistos y las consecuencias de sus intervenciones.

Ana Correa construyó una partitura en la que incluía una danza y una especie de ablución ritual, esparciendo entre los espectadores un agua florida por ella misma preparada:

> Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara. La gente se acerca a Ana e incluso después de la función le piden un poco de agua bendita y flores [Rubio, 2003: 7].

En su informe de trabajo la actriz hacía referencia a la acción como: "Un rito de purificación, limpieza y florecimiento" que ayuda a la gente a perder el miedo, a comenzar a sanarse del olvido (Correa, 2009: 111).[30]

---

[28] "La acción escénica ha sido diseñada para instalarse en los mercados como un puesto ambulante más. Una mesa de 1.50 x 1.50 m, con techo y paredes de plástico azul son la única escenografía de este puesto que ha recorrido los mercados, plazas y atrios de iglesias de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima" (Rubio, 2003: 7).

[29] "El arte acción es un concepto abierto por medio del cual podemos designar prácticas artísticas que frecuentemente se realizan como acción directa, generando procesos de estetización o de investigación en torno a la relación con el público y el espacio público, con implicaciones sociales y éticas" (Martel, 2001: 13).

[30] La información sobre este trabajo la he obtenido de la entrevista realizada a Ana Correa en julio de 2004 en Lima, del texto de Miguel Rubio "Persistencia de la memoria", así como del documental *Alma viva*, y

En un contexto como aquel, donde las personas buscaban respuesta y consuelo a la desesperación y al dolor en que les habían sumido dos décadas de violencia, la acción emprendida por una mujer vestida de blanco con un típico traje andino, contando la historia de una madre que busca al hijo desaparecido y desplegando un ritual que los involucraba, fue percibida como una acción ritual y regeneradora.

El arte, como ritual de posibilidades regeneradoras, ha sido respaldado por creadores como Artaud y Joseph Beuys. Particularmente Beuys ejerció la práctica artística como vía de acceso al mejoramiento espiritual y como acción política por su capacidad para producir cambios, llegando incluso a concebirla como un anti-arte[31] propiciador de curaciones individuales y colectivas. Los actores de Yuyachkani encontraron en sus creaciones artísticas una posibilidad de expresión y posicionamiento más allá de los espacios artísticos. A través de sus personajes y acciones hicieron *communitas* con el dolor y el reclamo de miles de ciudadanos que buscaban respuestas para tantas penas y pérdidas.

Si el arte puede ser el espejo que nos regresa la visión de la triple óptica que condiciona al ser, es tal vez por la dinámica intersubjetiva y por su naturaleza fronteriza; no en una dimensión estrictamente estética, sino esencialmente ética.[32] En ese tejido de

---

del "Informe: Investigación y creación de *Rosa Cuchillo,* acción escénica", generosamente proporcionado por esta actriz cuando aún estaba inédito.

[31] "Yo exijo un compromiso artístico en todos los ámbitos de la vida. Por el momento, el arte se enseña como un campo especial que exige la producción de documentos en forma de obras de arte, mientras que lo que yo defiendo es un compromiso estético de la ciencia, la economía, la política, la religión, de cada una de las esferas de la actividad humana" (Beuys, en Lippard, 2004: 185).

[32] Al concluir sus reflexiones sobre aquellas acciones, Miguel Rubio anotaba: "Estas notas fueron iniciadas como una reflexión desde el teatro pero se mezclaron las personas y los personajes, los actores sociales y los del teatro, los escenarios de la realidad y de la ficción; se mezclaron las voces y ahora ya no sé si escribe el hombre de teatro o el ciudadano que se ha sentido renacer en estos días" (Rubio, 2003: 9).

segregaciones est/éticas emerge lo liminal, ese estado trascendente donde cada gesto es una acción por la vida.[33]

Hibridaciones y técnicas mixtas

Paralelamente a las acciones unipersonales, como las anteriormente referidas, Yuyachkani ha desarrollado experiencias de creación grupal. En julio de 2001 presentaron una producción caracterizada por su naturaleza híbrida, entre la instalación plástica y la acción escénica. Una instalación supone la construcción de una realidad arbitraria, creada artificialmente y ubicada en un medio donde por contraste puede exhibir su extrañeza. *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria* se instaló en las galerías de un centro comercial de Lima, en el corazón de la ciudad, en plena crisis del espectáculo fujimorista y en diálogo con la "teatralidad" de su gesticulación política.

En esta creación se condensaban varias experiencias: las acciones callejeras, las confrontaciones de algunos personajes en los escenarios sociales y el encuentro con artistas del arte del *performance*. En el programa de mano se planteaba la convergencia de la instalación plástica con la acción dramática, involucrando así "la mirada del espectador y la experiencia del espacio compartido", y propiciando un "territorio para mirar y mirarse". Esta teatralidad

[33] Los propios testimonios de algunos creadores me han provocado tales consideraciones. "La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llegamos al atrio de la Iglesia en donde hice *Rosa Cuchillo* para unas 500 personas, en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos" (Ana Correa, en Rubio, 2003: 8).

desplegada como "política de la mirada"[34] instalaba otras formas de expectación y convivio: espectadores inusuales, transeúntes de la zona céntrica fueron confrontados por las bizarras imágenes que eran exhibidas en las vitrinas, en un ambiente de feria. Fuera de los espacios seguros, los actores no representaban, sino accionaban como "entes liminales" generando *performances* individuales que configuraban una especie de *collage* escénico, en una exploración paródica de dispositivos y efectos mediáticos:

> La experiencia peruana se refleja en varias superficies: la del espejo, la de las cartas que llevan inscrito el futuro, la del papel impreso, la del lienzo, la de las vitrinas, la de las estampas sagradas y (acaso la más significativa en esta hora del país) la de la pantalla televisiva. Antes de la transmisión de los vladivideos, nuestras imágenes compartidas sobre el Poder y los poderosos no incluían la evidencia visual de las infamias secretas de los gobernantes, del espectáculo de sus transacciones sigilosas y sus arreglos ilegítimos. Curiosamente, en nuestros tiempos la realidad más rotunda es la de la imagen que pasa por el filtro de la tecnología: todos somos testigos, todos somos espectadores [Rubio, programa de mano de *Hecho en el Perú]*.

Aquellas vitrinas exhibían situaciones de la alta política cual si fueran espectáculos de feria, y devenían pantallas vivas donde se carnavalizaba el espectáculo nacional, en una apropiación *kitsch* de algunos mitos populares, reelaborando figuras de tales imaginarios. Planteo lo *kitsch* desde la reformulación y apropiación consciente que a partir de los años sesenta hiciera el arte contemporáneo. En el arte de la posvanguardia el *kitsch* ha regresado "como contrapunto necesario de los fenómenos culturales del presente" (Amícola, 2000: 105). En el contexto urbano en el cual se insertó *Hecho en el Perú,* la apropiación *kitsch* fue un modo natural de relacionarse con la cultura visual de los espacios populares.

---

[34] Estoy retomando una idea ya planteada por Gustavo Geirola en su libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, pero me interesa replantearla en un ámbito de estrategias relacionales.

El desbordamiento de la teatralidad y la incorporación de la estrategia instalacionista tuvo un momento especial en otra de las creaciones realizadas por Yuyachkani en aquellos años: *Sin título, técnica mixta* (julio, 2004), en la que inicialmente se habían propuesto abordar la histórica guerra con Chile, problemática que inquietaba al grupo hacía más de treinta años, cuando trabajaban en *Puño de cobre* (1971). Sin embargo, en ambos momentos el tema histórico fue atravesado por la realidad. En agosto de 2003, cuando estaban en pleno proceso creativo, irrumpió el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación: "Empezamos a hacer una obra de teatro y de pronto el país comenzó a galopar encima de nosotros" (Ralli, 2004).[35] Para entonces el grupo ya había acumulado mucho material práctico —secuencias, "montajes", "eslabones"—,[36] encontrando conexiones entre la guerra de 1879 y la violencia política de los últimos veinte años. En el espacio escénico se fue incluyendo la documentación de ambos periodos. Para la organización de estos materiales los actores de Yuyachkani apelaron a las estrategias del teatro documental de Peter Weiss, ya exploradas en *Puño de cobre*.

Weiss propuso el teatro-documento como aquel que se ocupa "exclusivamente de la documentación de un tema" (1976: 99), exponiendo informaciones a través de actas, cartas, declaraciones, alocuciones, entrevistas, reportajes, manifestaciones de personalidades conocidas, fotografías, documentales cinematográficos, los cuales debían disponerse en el escenario sin variar su contenido. Propuso la técnica de montaje para resaltar detalles y presentar los hechos a dictamen. No trabajaba con caracteres ni con descripciones de ambientes, buscando desviarse del modelo estético tradicional. Aunque intentaba cierta liberación del marco artístico para provocar una toma de posición frente a los hechos, Weiss entendía el teatro-documento como un producto artístico (99-110).

Veamos entonces la manera en que Yuyachkani se apropió de

[35] De la conversación sostenida con Teresa Ralli, en julio de 2004, Lima.

[36] Estas palabras forman parte del vocabulario técnico de Yuyachkani en materia de creación dramatúrgica y escénica.

las estrategias documentales. La entrada al espacio se realizaba a través de una pequeña galería donde se instalaron vitrinas con libros de historia del Perú; sobre las paredes se reproducían fragmentos del Informe Final de la CVR. El espacio al que llegaban los espectadores —sin lugar preciso para situarse y sin ninguna indicación al respecto—[37] era una especie de *environment* en el cual se integraban fotos y fotocopias de sucesos históricos y recientes, libros de historia, cuadernos de notas, diarios de trabajo de los actores, retazos de cartas, vestuarios y elementos alusivos a la realidad peruana, muñecos, máscaras y diversos objetos que serían utilizados por los actores:

> En un momento de este proceso entendimos que estábamos construyendo algo así como un memorial con gente y con objetos que fueron llegando, antes que como utilería, como prueba, como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse, a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o dónde se detiene.
>
> […]
>
> El público es recibido como los visitantes de ese archivo [Rubio, 2004].

En el espacio escénico también cumplían funciones documentales las imágenes reproducidas a través de dos pantallas televisivas, con fragmentos sobre el grupo armado Sendero Luminoso, intervenciones de Abimael Guzmán y escenas de la guerra sucia. Los propios cuerpos de las actrices estaban en registro documental (Rubio, 2004: X): Ana Correa estaba cubierta con una *kushma asháninka* que en uno de sus lados portaba las fotografías tomadas por Vera Lentz en las comunidades esclavizadas por Sendero Luminoso. Débora Correa, ataviada con un vestido tradicional andino, exponía los testimonios —escritos sobre las ropas— de mujeres campesi-

[37] La sala del grupo Yuyachkani, en su sede de Tacna 363, en Magdalena del Mar, Lima, había sido literalmente vaciada, desprovista de butacas, gradas o cualquier vestigio de asiento.

nas víctimas de violaciones y del plan de esterilización masiva. El teatro-documento, en la perspectiva de Peter Weiss, representa una reacción contra las situaciones presentes (1976: 102); y aquellas dos presencias que portaban sobre el cuerpo imágenes documentales eran una denuncia de la violencia ejercida sobre aquellos que de manera más dura lograron sobrevivir a la guerra.

La discusión en torno a la responsabilidad que contrae la sociedad civil cuando se viven tales periodos de violencia, ha asumido diversas formas, planteando dilemas éticos respecto a los modos de posicionarse y testimoniar, y cuestionando el derecho a usurpar las voces de las víctimas, a hablar por los otros.[38] En varios acontecimientos artísticos se han introducido testimoniantes que declaran los horrores de barbaries humanas y cómo sobrevivieron a ellas. En el trabajo emprendido por Jacques Delcuvellerie y Groupov[39] en torno a la masacre de un millón de tutsis en Rwanda, en 1994, aparece en escena una sobreviviente, Yolanda Mukagasana, para dar testimonio. En *Rosa Cuchillo,* Ana Correa

[38] "¿Cómo se enfrenta uno al peso de las evidencias presentadas ante la Comisión de la Verdad y la Reconciliación?… ¿Cómo absorber las historias terribles y las implicaciones de lo que uno sabía y no sabía de los abusos cometidos durante los años del *apartheid* (la magnitud se conocía, así como ciertas formas de violencia concreta, pero se desconocían los pequeños detalles, los márgenes domésticos de la violencia —lo que hacía la gente al convertirse en víctima, cómo algunos se desplazaron de su escenario doméstico para convertirse en perpetradores de la violencia—, la sintaxis específica del hecho de suministrar y absorber el sufrimiento). La necesidad de trabajar con aquel material procedía de la urgencia de las preguntas que surgieron durante aquella disección. No es que yo esperase que una pieza teatral pudiera ofrecer respuestas concretas sobre cómo enfrentarse a la memoria privada y la memoria histórica, sino que el trabajo (de crear una obra y quizás también de contemplarla) se convierte en parte del proceso de absorber ese legado", se planteó William Kentridge a propósito de su experiencia en torno al proceso de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación en 1996 en Sudáfrica (Kentridge, en Christov-Bakargiev, 1999: 219).

[39] Se trata de *Rwanda 94*, realizada en 1999: "Una tentativa de reparación simbólica para los muertos, a la manera de los vivos", fue la definición que de ese evento dio Jacques Delcuvellerie (Ivernel, 2001: 12).

pronuncia las palabras de una madre que ha sufrido la desaparición del hijo. Los cuerpos y los textos de lo real se mezclan en las teatralidades actuales para que la memoria no se borre y la condición humanista no sea un tema en los discursos literarios.

A diferencia de las estrategias documentalistas introducidas por Weiss, donde las informaciones eran representadas a través de fábulas y personajes, en el arte documental de estos últimos años se introducen directamente personas y documentos del orden de lo real, sin intermediarios que mediaticen los testimonios. Los procedimientos documentales actuales son más texturas, cuerpos que irrumpen en las composiciones poéticas, irrupciones de lo real.

Durante el proceso de *Sin título, técnica mixta,* los actores se enfrentaron al reto de no actuar.[40] No representar caracteres ni personajes, sino estar, crear una serie de imágenes y pequeñas situaciones. Conformaron una galería de presencias, de estatuas vivientes que interrogaban a los espectadores, sin vocación museística, en un registro vivo, recuperando texturas, materiales y situaciones desarrolladas en creaciones anteriores. Insisto en que la presencia no sólo refiere una especificidad material, o una fisicalidad que ejecuta partituras performativas; la presencia abarca la eticidad del acto, la responsabilidad de estar en un espacio escénico asumiendo los riesgos de eso que Eduardo Pavlovsky ha llamado la "ética del cuerpo" (1999: 80).[41]

Entre las estrategias discursivas de Yuyachkani observo la recurrencia al procedimiento intertextual, a la citación de objetos y elementos de creaciones propias o de otros autores. La intertextualidad como término que conceptualiza una práctica textual muy antigua designa la transposición de enunciados de un sistema a otro, considerando los cambios y reposiciones que implican estos

[40] Información proporcionada por el director y los actores.

[41] En el siguiente capítulo retomo y desarrollo este planteamiento. Véase Eduardo Pavlovsky, *Micropolítica de la resistencia*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

traslados.[42] Entendida como entrecruzamiento de textos y puesta en diálogo en una nueva situación, me interesa considerar la figura de lo intertextual para pensar las configuraciones escénicas. En *Sin título, técnica mixta,* fueron reelaborados personajes, objetos y situaciones de trabajos anteriores: particularmente de *El bus de la fuga* y de *Hecho en el Perú*.

En las creaciones de Yuyachkani la intertextualidad también cita el ámbito cultural y artístico. En la bandera de retazos que irrumpió en *Sin título, técnica mixta,* se citaban las múltiples banderas reinventadas, resignificadas y cosidas por los artistas plásticos peruanos durante la última década del siglo xx.

> Los artistas reelaboran las fracciones desperdigadas de la nación, desmitificando la "peruanidad", desmilitarizando al héroe y rescatando a los personajes comunes y cotidianos que despertaron nuestras más tempranas admiraciones. Esta "reconstrucción" se refleja en las acciones domésticas de lavar, coser y planchar, en las "lavanderas" de Eduardo Llanos, Susana Torres y Cristina Planas, así como en la bandera de trapos cosidos de Luis García-Zapatero. Mientras que Eduardo Tokeshi y Claudia Coca se acercan a la Patria mediante la figura de un cuerpo necesitado de transfusiones y ligaduras; a similar propuesta nos remite la instalación de Abel Valdivia con el corpus femenino maltratado [Ponte, 2004].[43]

En las múltiples relecturas del estandarte peruano, era evidente que no se regresaba a él para solemnizarlo sino para desmontarlo

---

[42] Si bien fue difundida en los textos de Julia Kristeva, la intertextualidad ha sido elaborada —como ha expresado la propia Kristeva— a partir de los estudios de Mijaíl Bajtín sobre la condición dialógica del lenguaje. Puede verse Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* 239 (París, abril de 1967), pp. 438-465.

[43] Este texto presentaba la muestra colectiva *Sobre héroes y patrias. 1992-2002*, que en julio de 2004 se exhibía en Lima en la Galería Pancho Fierro. Simultáneamente se presentaba en el Centro Cultural de Bellas Artes *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?*, problematizando la representación de lo heroico en el imaginario peruano.

y a la vez reconstruirlo, ya no como representación única de un ideario nacional, sino como reinvención dolorosa o carnavalesca. En la creación escénica de Yuyachkani, la enorme bandera de trapos cosidos que se izaba en medio del espectáculo, adelgazando las fronteras de la ficción, insistía en su textura política por los múltiples cuerpos y memorias que evocaba. Probablemente la referencia más contundente estaba en aquella instalación de Eduardo Llanos, *Lavandera nacional*, realizada en 1993, una de las primeras entre tantas acciones que removerían la conciencia cívica peruana. Reelaborando "las fracciones desperdigadas de la nación", aquella bandera creada por Llanos, cosida a partir de diversos tipos de ropas, desde uniformes militares, prendas interiores, vestidos comunes, fue concebida como "un homenaje a la mujer peruana que lava los trapos sucios del país".[44] Nueve años después, Yuyachkani retoma y expande el gesto de aquellos artistas visuales.

El propio título de esta instalación —*Sin título, técnica mixta*— hacía referencia directa al lenguaje de las artes plásticas, explicitando su hibridez con el uso de técnicas mixtas. La instalación estaba dispuesta en el espacio no sólo para mostrarse, sino para ser dinamizada, intervenida por las acciones de los *performers*. Ya no se trataba de vitrinas fijas, como en *Hecho en el Perú*, sino que los espectadores podían transitar entre las estatuas de un archivo-museo, a veces fijas en el espacio o instaladas sobre tarimas móviles que eran desplazadas; los *performers* intercambiaban sus roles con imágenes mediatizadas, animando estatuas vivientes o desplegando pequeñas secuencias performativas. Las situaciones se iban desarrollando en el espacio-tiempo, como inspiradas en dinámicas procesuales,[45] reconstruyéndose ante

[44] Esta instalación fue exhibida en la muestra colectiva *Sobre héroes y patrias. 1992-2002* que en julio de 2004 pude visitar en la Galería Pancho Fierro de Lima.

[45] El "arte procesual" ha sido conceptualizado por la crítica como derivado del arte minimal al desplazar el interés de realización del objeto hacia su específica operatividad, adquiriendo cada vez más un carácter "procesual" y temporal: "La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la

los espectadores, sin tras-escena, sin salida del espacio de ejecuciones. Los espectadores fueron invitados a editar su percepción entre fragmentos de asociaciones personales y colectivas, al borde de una zona liminal donde se cruzaban memorias y vivencias.

Rituales situacionistas

En la trama de contestaciones simbólicas que se fue tejiendo en la sociedad peruana, particularmente a partir del año 2000, el espacio público fue tomado como escenario de prácticas artísticas y políticas. En ese contexto se enmarca la actividad del Colectivo Sociedad Civil (CSC), responsable de la convocatoria al ritual público de lavar la bandera peruana en el Campo de Marte y en la Plaza Mayor de Lima (mayo de 2000).[46]

Los miembros de este Colectivo se propusieron desarrollar actos públicos, fuera de los recintos seguros del arte, en lugares donde se pudiera convocar a una amplia participación ciudadana. Opuestos

circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador. Ello suponía que, por primera vez, el espacio expositivo era concebido como un volumen globalizador en cuyo seno se producían constantes interferencias entre las obras y los observadores o espectadores de éstas" (Guasch, 2002: 29).

[46] Gustavo Buntinx, miembro fundador de este colectivo, ha señalado que incluso la propia cristalización del CSC debe entenderse "como resultado adicional de la movilización generalizada de la ciudadanía que durante esa hora suprema se declara en militante alerta cívica y recupera el espacio público para el accionar político". Todas las citas entrecomilladas en este apartado sin referencias o con referencia a Buntinx pertenecen al texto "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento de la dictadura en el Perú" (versión reducida, generosamente proporcionada por el autor). En la nota que acompaña este ensayo, Buntinx señala que "las frases escogidas han sido tomadas del fluido y filudo diálogo compartido con los demás integrantes del CSC en la intensidad de aquel año que juntos vivimos en peligro". Existe una versión publicada del texto en la revista *Quehacer* 158 (enero-febrero de 2006).

a considerar sus acciones como obras artísticas, eligieron una palabra que medio siglo antes había sido connotada por el movimiento situacionista: "Se busca generar no obras sino situaciones a ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma" (Buntinx, 2006).

Con el declarado propósito de contribuir a la subversión del estado de cosas y en respuesta a las maniobras de un régimen que pretendía perpetuarse mediante terceras "elecciones", los integrantes del CSC estructuraron una serie de "situaciones". Algunas constituyeron condensaciones simbólicas de los "dramas sociales". Otras fueron abiertamente carnavalescas, invirtiendo el propio espectáculo de la sociedad de estatus que tanto había criticado Guy Debord.

Para Debord, principal teorizador sobre las condiciones espectaculares de las sociedades modernas, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual (1999: 42). La representación jerarquizada del poder alcanza su grado máximo en el espectáculo que éste le organiza a la sociedad, mediatizando las relaciones y presentando la apariencia como sustitución de vida. Sin embargo, en las manifestaciones espectaculares que la sociedad actual se organiza a sí misma ya no es posible hablar del espectáculo como "una inversión de vida", como señalaba Debord, sino que éste se concreta en un movimiento que invierte la condición espectacular producida por el poder. Observar la actual carnavalización del espectáculo de la sociedad implica también reflexionar sobre las singularidades de las prácticas sociales, políticas y artísticas de hoy, respecto a los planteamientos y acciones del movimiento situacionista.

Fundada en 1957, la Internationale Situationniste[47] se expandió

[47] "Una asociación internacional de situacionistas puede considerarse como una unión de trabajadores de un sector avanzado de la cultura, o más exactamente de todos aquellos que reivindican el derecho a un trabajo ahora impedido por las condiciones sociales. Por lo tanto, como un intento de organización de revolucionarios profesionales de la cultura" (Debord, "Tesis sobre la revolución cultural", publicado en el núm. 1 de *Internacional Situacionista*, 1958).

por toda Europa, aglutinando importantes intelectuales y creadores que concebían el arte como una realización en la vida. Este movimiento incidió en los procesos revolucionarios del 68, al cual estuvieron ligados como participantes e ideólogos, constituyendo en mayo el Comité Enragés-Internationale Situationniste que pintó los muros de la Sorbona con numerosos carteles donde difundían sus ideas. En el Manifiesto de 1960[48] sus miembros se pronunciaron contra el espectáculo que separaba espectadores y actores. A favor de la participación total —contra el arte unilateral— propugnaron la creación de una cultura total y la formación de un artista capaz de ser a la vez productor y consumidor. Plantearon las "situaciones" como acciones experimentales que transformaran la energía de ambientes cotidianos. Las "situaciones" implicaban "la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior" (Debord, 1957); se creaban con los gestos de los escenarios sociales, como un juego de acontecimientos, buscando una manifestación pasional de la vida, y transformando momentos efímeros en "situaciones" concientizadas. Contra la idea de un arte "conservado" o separado de la vida, ellos proponían "una organización del momento vivido". Contrariamente a la condición pasiva en que los espectáculos de la sociedad colocaban a los ciudadanos, la "situación" se hacía para ser vivida por sus constructores.

De ninguna manera sería posible reducir las acciones del Colectivo Sociedad Civil en Lima a la puesta en acción de un concepto. Pienso que la construcción explícitamente relacional, hacia los otros, y la realización de sus acciones como rituales públicos participativos, diferencia las prácticas de este Colectivo de las propuestas desarrolladas por Debord.

Lo que el propio CSC postuló como "situaciones", apostaba a la "politización radical del arte" en un contexto de alta espectacularización de la política de Estado. Con este propósito desarrollaron diversas acciones, caracterizadas tanto por sus elaboraciones simbó-

[48] Publicado en *Internationale Situationniste* núm. 4 (1960).

licas como por sus dinámicas participativas y relacionales.[49] Desde la instalación fúnebre donde públicamente y durante 28 horas se veló el cadáver de la Oficina de Procesos Electorales, hasta empapelar barrios populares con un mismo cartel que insistía en la frase "Cambio, no cumbia", parodiando las campañas lanzadas por Fujimori bajo "El ritmo del chino". En el primer *performance* la gente prendía velas y parodiaba guardias de honor; en la segunda era invitada a comunicarse mediante un cartel interactivo donde aparecía un correo electrónico y una página web con *links* a diversos medios de prensa y organismos de defensa de los derechos humanos.

La acción más incluyente y festiva, y también la más conocida de todas las realizadas por el CSC, fue *Lava la bandera*, definida por ellos mismos como "un ritual participativo de limpieza patria", en la que públicamente lavaron la bandera numerosos ciudadanos. Esta acción revirtió la ocupación y el comportamiento en el espacio público por el estallido del grotesco social: el cuerpo bajo, en el sentido bajtiniano, la parte dionisíaca del cuerpo doble se extendió carnavalescamente desplazando los comportamientos solemnes y transformando la plaza pública en espacio de libre encuentro, en patio colectivo donde se armó un gran "tendal popular".[50] Los miembros del Colectivo apenas fueron los propiciadores de un reiterado ritual[51] cuyos elementos "litúrgicos" eran ofrendados por los más diversos participantes: banderas de tela, agua, jabón marca Bolívar, y comunes bateas o tinas rojas de plástico, colocadas sobre rústicos bancos de madera, de color dorado, evocando la decimonónica frase

[49] "La amplia y radical modificación de conciencias a la que el Colectivo Sociedad Civil aspira requiere experiencias transformativas sólo obtenibles mediante la incorporación viva de la población a una praxis simbólica que supere la simple recepción de discursos y consignas, o la participación en actos estrictamente políticos" (Buntinx, 2006).

[50] El propio Buntinx se refirió al espacio creado como "una prolongación del patio doméstico".

[51] Más allá de los señalados días de mayo, esta acción se continuó realizando cada viernes en la pileta colonial de la Plaza Mayor, hasta extenderse a otras ciudades incluso fuera del Perú.

del explorador italiano Antonio Raimondi: "El Perú es un mendigo sentado en un banco de oro".[52]

La inventiva lúdica propició la transformación de la protesta en un carnaval de resurrecciones poéticas, de manera que el gesto no cancelaba sino reinventaba el ajeno emblema como prenda propia. Esta festiva dinámica también posibilitó la continuidad de la acción, pese a los diversos intentos de contención. Cuando la censura cortó el agua, los comerciantes de la zona la proveían en bolsas, botellas y bateas; cuando los militares impusieron las marchas marciales para acallar las canciones opositoras, la gente las adaptó al nuevo ritmo; cuando la guardia de asalto amenazó con derribar los cordeles, los participantes realizaron la acción "bajo la protección simbólica del himno nacional, para luego portar los estandartes mojados sobre sus cuerpos hasta constituir un gigantesco tendal humano" (Buntinx, 2006). Al defender la permanencia de la acción colocando sobre sí mismos las banderas, incluso bajo la alerta de una intervención policial, radicalizaron la puesta en acción de una "ética del cuerpo" que atravesó y subvirtió los sistemas de comportamiento.

Lava la bandera transformó temporalmente un espacio controlado por las fuerzas oficiales en foro abierto a la expresión y al lúdico encuentro de los cuerpos. En el que hasta entonces había sido un sitio bajo vigilancia, se mezclaron los participantes —que ya no espectadores— de una fiesta donde se des-solemnizaba el máximo símbolo patrio, colocándolo en situación cotidiana. La bandera, objeto de oficiales honores, fue manipulada como ropa común, en gesto de destronamiento y apropiación popular. Estas acciones hicieron evidente el uso de recursos paródicos para subvertir y carnavalizar las prácticas de las sociedades espectaculares criticadas por Debord, instalando un doble, rebajado y popular, del oficial emblema nacional.

---

[52] En un sentido carnavalizador puede leerse la inversión de la frase: "El Perú es un banco de oro sentado sobre un mendigo", que a decir de Buntinx hace tiempo circula entre los peruanos.

Al involucrar recursos y estrategias del arte plástico y escénico, y dado su carácter participativo y ritual, *Lava la bandera* podría leerse como un *happening*, pero este término —legitimado por las prácticas artísticas del siglo XX— remite a una producción estética y limita la dimensión propuesta por los miembros del CSC:

> No han faltado esfuerzos críticos por apreciar *Lava la bandera* desde las sugerencias ofrecidas por el *happening,* la *performance,* el arte procesal… Pero la valoración de sus acciones en tales términos artísticos le es por lo general indiferente a un Colectivo cuyos miembros se asumen primeramente como ciudadanos y sólo en segundo término como autores culturales, sin por ello perder de vista la importancia de esa capacidad profesional que en la lucha por el poder simbólico le otorga un evidente plus diferencial [Buntinx, 2006].

Esta acción, y en general las "situaciones" del CSC durante aquel periodo, no fueron conceptuadas como *performances* artísticos,[53] sino que buscaron concretarse como "gestualidades políticamente simbólicas", potenciando el comportamiento como política del cuerpo y transformando la expectación en participación festiva: el cuerpo por delante, inmerso en un contagiante dionisismo ciudadano, erotizó la práctica política. La problemática rebasa la cuestión de un vocabulario técnico, nadie que se lance a estas contagiantes olas se detiene a pensar en una taxonomía para clasificar obras; en todo caso se trata de actos, de prácticas éticas que atraviesan formas simbólicas, políticas y/o poéticas. Pero también la reflexión ante estos sucesos evidencia —como ya han planteado algunos críticos y teorizadores— la necesidad de "reformular el estatuto de lo artístico en relación con la crisis de legitimidad de las viejas formas de representación, tanto de la política como del arte" (Longoni, 2003).

[53] Insistiendo en el tema, transcribo la expresión de Gustavo Buntinx durante el encuentro desarrollado con varios artistas visuales peruanos, entre ellos los miembros del CSC, en el Centro Cultural San Marcos, Lima, 24 de julio, 2004: "No queríamos hacer obras sino crear situaciones […] nos interesaba cambiar la historia más que ser incluidos en una historia del arte" [anotaciones de la autora].

El caudal de emoción, de religiosidad[54] y participación ciudadana que *Lava la bandera* generó fue intensificando su potencial metafórico y revulsivo, multiplicándose pero también transformándose en otras regiones del Perú[55] y en ciudades de otros países. En el contexto represivo que se desató una vez más en Argentina a partir de los estallidos sociales que produjo el corralito económico del 2001, el colectivo Arde Arte lanza la convocatoria renombrando la acción como *La bala bandera*. Esta acción, realizada en Buenos Aires en julio de 2002, apenas unos días después de las represiones contra la manifestación piquetera del 26 de junio, retomó y resignificó el gesto lanzado en Perú, pero más que lavarse el emblema nacional, se deshacía y se manchaba al sumergirla en aguas entintadas de rojo.[56] Lo que resultaba era colgado en tendales improvisados en una plaza pública, en un gesto no religador sino rotundamente subversivo.

En noviembre de 2006 la acción fue retomada en Oaxaca, México, durante la ocupación de la ciudad por las fuerzas federales y la represión al movimiento organizado como Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Un grupo de teatristas —y en especial la actriz Úrsula Castellanos— afiliados a la Fundación Cultural Crisol en la ciudad de Oaxaca, lanzó la convocatoria para lavar el emblema nacional "en franca resistencia a las simulaciones que enarbolan la solución del conflicto". Si bien el llamado era a una acción conjunta y simultánea en las plazas públicas, quedó reducida a un *performance* que únicamente fue realizado por la propia convocante. El texto que circuló entre la gente del medio, vía internet, proponía una especie de guión como punto de partida: "Alguien llega a una plaza pública (concurrida) con una bandera nacional. Lava la bandera. Seca la

[54] "Una religiosidad doméstica, cotidiana, propia, casi irreverentemente pop en su informalidad litúrgica, pero no menos sublime por ello", ha especificado Buntinx (2006).

[55] Llegaron a lavarse estandartes de instituciones al servicio de la dictadura, uniformes del ejército, togas y birretes de magistrados.

[56] Agradezco a Gabriela Piñero, estudiosa involucrada en el trabajo de grupos que accionan en las calles de distintas ciudades argentinas, las imágenes e información aportadas.

bandera. Zurce la bandera. Recoge la bandera con sumo cuidado. Guarda la bandera. Abandona la plaza".[57] A diferencia del carácter abiertamente colectivo y participativo en las acciones realizadas tanto en Perú como en Argentina, en México el gesto fue una construcción dramática. Las acciones reales tuvieron su única posibilidad desde una *mimesis* teatral: en el espacio público oaxaqueño, bajo el temor por la represión que desataran las recién llegadas fuerzas federales, las acciones de lavar, tender, coser y guardar la bandera, sólo fueron posibles como acto representacional, como despliegue de un teatro con espectadores:

> Mientras se realizan estas acciones es importante convivir con la gente que se encuentre en la plaza. Esta secuencia de acciones puede tener el orden que se elija por cada persona, personaje o grupo de personajes. Las situaciones, personajes y ambientación están a disposición de la creatividad y libre albedrío de quienes se sumen a esta *audaz invitación* [convocatoria México, 2006].

Más allá de reproducir las formas de un teatro tradicional, esta convocatoria fue un desesperado gesto de protesta contra un Estado profundamente represivo, especialmente después de haber vivido los estallidos carnavalescos del cuerpo social. Las teatrales lavadas de bandera, en una plaza de la Colonia Roma, en la Ciudad de México,[58] y en una Plaza del Centro de la Ciudad de Oaxaca, implicaron dispositivos teatrales como máscaras, maquillaje y vestuario. Estos dispositivos también fueron una estrategia que extrañaba la acción y la desplazaba del marco característico de

[57] Todas las citas que se refieren a la convocatoria desarrollada en México, corresponden al mensaje circulado vía correo electrónico en noviembre de 2006. Agradezco a Úrsula Castellanos la información visual y sus testimonios sobre la escenificación oaxaqueña.

[58] En la Colonia Roma, en una fuente de Álvaro Obregón, la acción fue realizada por la directora teatral especialista en el trabajo con máscaras, Alicia Martínez. La bandera fue "lavada" por la propia Alicia y otra persona, utilizando máscaras y vestuario.

la protesta política, buscando reducir el riesgo que podían correr quienes se animaban a realizar la acción. En la Ciudad de México el gesto podría haber quedado incorporado a un contexto de explícitas representaciones simbólicas y carnavalescas, como las que ya había vivido la ciudad, especialmente el centro de la ciudad, durante los plantones de la Resistencia Civil contra el fraude electoral del 2006. Pero en Oaxaca la acción fue realizada bajo absoluto riesgo, en momentos en los que se detenía ilegalmente a las personas y se les recluía en prisiones de otras ciudades, sin que nadie supiera de su paradero.[59]

Los ritos a los cuerpos ausentes —como los realizados en las acciones escénicas de Yuyachkani— y los rituales situacionistas de cuerpos presentes —como los desarrollados por el Colectivo Sociedad Civil en Lima—, configuraron diversas políticas del cuerpo para la rearticulación simbólica de la memoria. Gustavo Buntinx ha sugerido una frase que condensa la energía producida por estas acciones: *rituales de "chamanismo social"*, por su potencial regenerador de ciudadanía, aspecto por el cual también se vinculan con otros rituales ciudadanos, como las rondas de las Madres de la Plaza de Mayo y los "rituales de reconciliación" desarrollados en Chile durante la posdictadura.[60]

---

[59] Por esos días circularon mensajes electrónicos que denunciaban las ilegales detenciones de artistas plásticos en plena vía pública, muy a la manera de las dictaduras latinoamericanas.

[60] Remito al estudio realizado por Alicia del Campo en *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Mosquito Comunicaciones, Santiago de Chile, 2004.

IV. TRAMAS DE LA MEMORIA (ESCENARIOS ARGENTINOS)

> Querido Umberto: sin fanáticos no hay futbol. Sólo picados sin importancia. Hay que aprender también desde el cuerpo y desde la tribuna los nuevos fenómenos teóricos sociales de la micropolítica de hoy. Lo demás es posmodernismo.
>
> Eduardo Pavlovsky (1999: 52)

El "nuevo teatro" argentino, tal y como ha planteado Jorge Dubatti, constituye el quehacer más reciente de ese amplio y complejo campo identificado por la crítica como "el teatro de la posdictadura", que abarca la producción específica "de los teatristas que ingresaron al mismo en los últimos veinte años" (2002: 4-5).[1] Este teatro, formulado a partir de poéticas diversas (6), mantiene conexiones ideológicas con el movimiento independiente argentino[2] en su apuesta por una opción artística alternativa y en una concepción del arte como espacio de resistencia.[3] En su mayor

[1] Este investigador señala que su periodización no responde a un criterio de generaciones, sino a las relaciones entre teatro y cultura. Es a los creadores que emergieron durante la década de los ochenta a los que ubica Dubatti en la categoría de "nuevo teatro".

[2] "[E]n el año 30 el teatro de arte encontraría una estructura que lo convertiría en un arma de acción contra el sistema. A fines de ese año un intelectual, hombre de teatro pero también periodista y narrador, Leónidas Barletta, funda el Teatro del Pueblo, piedra basal del movimiento de teatros independientes, un fenómeno que cambió las estructuras del teatro de la Argentina y que sirvió de modelo para el nacimiento de buena parte del actual teatro de arte de América Latina" (Cossa, 1993: 531).

[3] Varios son los ejemplos que podrían evocarse como producciones de

parte está representado por espectáculos experimentales que se realizan en espacios periféricos: pequeñas salas, estudios o lugares no convencionales del circuito *off* bonaerense. Su contexto hay que ubicarlo a partir de la restauración del estado de derecho en diciembre de 1983 —que dio fin al terrorismo de Estado instaurado por la Junta Militar en 1976 y eufemísticamente nombrado "Proceso de Reorganización Nacional"—,[4] pasando por la invitación

---

resistencia. Pienso en Teatro Abierto, surgido durante la dictadura militar. Preparado durante varios meses de 1980, el primer ciclo se produjo en julio de 1981 con el estreno de veintiuna obras en el Teatro Picadero de Buenos Aires. En la madrugada del 6 de agosto, al cumplirse la primera semana, el Picadero se consumió en un "misterioso" incendio. Al día siguiente, Teatro Abierto tuvo el apoyo masivo de la comunidad de artistas e intelectuales argentinos, que de distintas maneras se sumaron al gesto de resistencia, entre ellos Sábato y Borges, así como el ofrecimiento de nuevos empresarios que ponían sus teatros a disposición del movimiento. Después de tantos años de estado de sitio, de muertes y desapariciones, y como exorcizando el miedo, la gente salió a la calles, hizo colas de más de dos horas para entrar a las funciones. La última noche de ese primer ciclo, una multitud esperaba el final de la función para invadir la sala y celebrar, desbordando la fiesta hasta la calle. Teatro Abierto dio lugar a Danza Abierta, Poesía Abierta, Cine Abierto… Cuando se restableció la democracia, el movimiento se modificó y cesó bajo común acuerdo: habían cambiado rotundamente las condiciones que lo generaron.

[4] En marzo de 1976, con un nuevo golpe militar, se instaura el llamado "Proceso de Reorganización Nacional". Encabezado por el general Jorge Rafael Videla, el estado de terror puso en libre operación a la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), anteriormente creada por López Rega para desaparecer a todos los obstaculizadores del nuevo régimen, destapándose así una siniestra campaña de exterminio humano legitimada por la anulación del estado de derecho y la libre actuación de los militares. La amplia lista de secuestros, masacres, quemas de libros, censuras diversas, listas negras, exilios forzosos, nunca quedará expresada en una cifra, pero debe recodarse que en esos siete años Argentina perdió más de treinta mil ciudadanos entre muertos y desaparecidos —"categoría tétrica y fantasmal" (Sábato, 1993: 572) que emergió y tuvo reconocimiento legal a partir de tal barbarie—, sin contar los miles de exiliados, muchos de los cuales ya no regresaron.

oficial a la amnesia colectiva —Ley de Punto Final, suspensión de juicios a los militares (diciembre de 1986), Ley de Obediencia Debida (junio de 1987) y el Anuncio Oficial del Indulto en noviembre de 1989—, la inflación y saqueos a los supermercados en 1989, la bancarrota económica en que se hundió el país en diciembre de 2001 y los estallidos sociales desatados por la crisis.

Como señala Pavlovsky, la dictadura produjo un tipo de subjetividad que "facilitó la interiorización de la violencia diaria como normal y cotidiana" (1999: 38), dimensionando el horror en la impotencia generada por la impunidad jurídica, e impulsando "la legitimación del individuo perverso" (53). Dos años después del Informe sobre la barbarie,[5] se instauró una "cultura de la obscenidad" (54), del silenciamiento y del olvido. Esta situación fue reconocida por Pavlovsky como la "falla ética", "disociación de la memoria", "textura de complicidad" que serviría de sostén para la construcción de nuevos sistemas represivos (37). En tales circunstancias, el acto de recordar deviene acción política. El llamado "trauma", secuela de la dictadura, no es sólo una herida *mnémica* personal,

[5] "Nuestra Comisión no fue instituida para juzgar, pues para eso están los jueces constitucionales, sino para indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagos de la vida nacional. Pero, después de haber recibido varios miles de declaraciones y testimonios, de haber verificado o determinado la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención y de acumular más de cincuenta mil páginas documentales, tenemos la certidumbre de que la dictadura militar produjo la más grande tragedia de nuestra historia, y la más salvaje. Y si bien debemos esperar de la justicia la palabra definitiva, no podemos callar ante lo que hemos oído, leído y registrado; todo lo cual va mucho más allá de lo que pueda considerarse como delictivo para alcanzar la tenebrosa categoría de los crímenes de lesa humanidad. Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimientos y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos" (Sábato, 1984, Prólogo).

es una herida social en el presente.[6] En estas condiciones el arte que persiste en no olvidar,[7] además de denunciar, sugiere formas de restauración simbólica, situación que ya se ha vuelto recurrente en varios países sudamericanos.

Este "nuevo teatro" argentino ha asumido el horror histórico del pasado reciente como un acontecimiento del presente (Dubatti, 2002: 24) y emerge en un contexto en el que se reformulan país, ausencia y memoria, proponiendo la "teatralización del dolor" no como acción de victimación autocontemplativa, sino como acción que hace visibles las "heridas sociales". Los espacios liminales que de una u otra manera conviven en este teatro han ido encontrando expresión en las formas más diversas, ya sea en un arte que acentúa lo siniestro, lo obsceno, lo periférico, lo grotesco —términos que pertenecen al vocabulario de sus propios creadores tanto como a las categorías manejadas por sus estudiosos—, o bien en la teatralización de lo cotidiano como práctica política, suscribiendo con el cuerpo una acción ética que en sus reiteraciones se ritualiza y se desautomatiza, ingresando a territorios complejos y fronterizos donde se cruzan estética y vida.

Muñecos obscenos

Las hibridaciones que desde los años noventa caracterizan la escena argentina han ido germinado por las contaminaciones con el

[6] Retomo la reflexión de Alejandra Correa ("Políticas de la memoria") cuando remarca una situación general de dolor "del que nadie está exento por el simple hecho de pertenecer a un país que sostuvo con su silencio y su palabra cómplice la tortura, el secuestro de niños, el cautiverio aberrante de mujeres embarazadas, la matanza de miles de seres, el ocultamiento de los cuerpos, la quema de libros, el miedo como aire" (2004: 10).

[7] "[S]ólo la memoria es estéticamente productiva", observa Bajtín en sus reflexiones sobre las acciones estetizadoras y valorativas que acompañan los actos de la memoria y que prosiguen en los otros después de la muerte (1992: 98).

escenario político de finales de los ochenta. El conjunto de acontecimientos que culminaron con la imposición del estado de silencio y la suspensión jurídica de la justicia ha sido considerado causa importante del "descrédito y el vaciamiento de la palabra", entonces colocada públicamente bajo sospecha:

> En un entorno sociopolítico de corrupción, individualismo exacerbado, hipocresía y materialismo desenfrenado —coronado por el oprobio ético del indulto concedido a los genocidas de la dictadura—, lo que contribuye cotidianamente al desprestigio de todo discurso moral e ideológico, se asiste precisamente, en el teatro, a una impugnación del vehículo de ese discurso, la palabra, envilecida por un uso y un abuso que le quitan sentido. El texto escrito comienza entonces —y la tendencia continúa hasta el presente— a ser sustituido (o siquiera combinado en dosis no demasiado voluminosas) con la imagen, el sonido, la luz, el color, el movimiento, la textura, el volumen. A fin de desentrañar las perversiones de la realidad, el teatro argentino de hoy tiende a la fusión de códigos, recurriendo cada vez más a elementos de fuentes diversas: la performance, la danza-teatro (o el teatro-danza, según se mire), los títeres y marionetas, el clown, el mimo, el comic, el videoclip, el café-concert, la acrobacia, el circo, la murga, las leyendas populares, el folklore, la improvisación con los actores, la creación colectiva… [Fernández, 1992: 59].

Esta extensa cita refiere el estado de cosas que fue determinando la creación escénica en la etapa de la posdictadura, al menos en su primera década, cuando se consolidaron colectivos teatrales que apostaron al discurso visual y performativo, fragmentando o agujereando los dispositivos dramatúrgicos tradicionales.[8]

---

[8] Señalo dos espectáculos realizados en esos años por Alberto Félix Alberto con *Teatro al Sur: Tango varsoviano* y *En los zaguanes ángeles muertos*. En el primero se utilizaban estrategias próximas a la danza-teatro, la música tenía un papel predominante y el texto verbal había sido reducido a la mínima expresión. En el segundo, sin embargo, había una predominancia del texto verbal, pero éste estaba roto como fuente de significados racionales, los personajes se expresaban en una especie de dialecto ficticio

Bajo estas influencias algunos estudiosos observaron la emergencia en los noventa de un "teatro de la desintegración" (Pellettieri, 1998: 32), en su doble condición de tópico y "principio constructivo" —texto fragmentado, deconstrucción del discurso y de los personajes, efecto de disolvencia en la presentación desarticulada de los eventos escénicos (Rodríguez, 2001: 4)—, en el cual se conformaba una textualidad escénica compleja que dislocaba las formas tradicionales de representación. Entre los ejemplos paradigmáticos de esta nueva manera de hacer se han considerado algunas de las creaciones de Daniel Veronese y El Periférico de Objetos, colectivo teatral fundado en 1989 por el propio Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, entre otros.[9]

El Periférico de Objetos ha transgredido progresivamente las modalidades de representación y convención teatral. El marco estético[10] de sus creaciones apunta a una integración de so-

---

y hermético que cuestionaba la lengua como conjunto de significantes dispuestos para transmitir significados precisos, apostando más a la creación de un lenguaje sonoro que buscaba otro canal de comunicación menos racional y más performativo.

[9] Aun cuando cada uno de ellos ha desarrollado, paralelamente al grupo, un trabajo independiente, la estética que los ha definido está profundamente relacionada con la teatralidad de este colectivo, donde de manera general han producido sus creaciones entrelazando las funciones de directores, autores y actores. Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese son connotados artistas dentro de la escena argentina actual, con una conocida y prestigiosa obra como directores y dramaturgos. En la cartelera teatral bonaerense es común observar varios espectáculos con dirección y/o autoría de ellos: en julio de 2004, por ejemplo, Veronese tenía en escena cuatro espectáculos independientes de El Periférico; del mismo modo y en números diferentes sucedía con Ana y Emilio. Como grupo cuentan con una amplia relación de espectáculos de importante significación para el nuevo teatro argentino: *Ubú rey* (1990), *Variaciones sobre B…* (1991), *El hombre de arena* (1992), *Cámara Gesell* (1993), *Máquina Hamlet* (1995), *Circonegro* (1996), *Zooedipous* (1998), *Monteverdi Método Bélico (M. M. B.)* (2000), *El suicidio-apócrifo 1* (2002), *La última noche de la humanidad* (2002).

[10] Retomo la problemática planteada por Jorge Romero Brest sobre la

portes procedentes de las artes visuales, la fotografía, el teatro de objetos,[11] el teatro de títeres —a la manera en que lo desarrolló en Argentina Ariel Bufano—[12] y el "teatro de actores". A estos desbordamientos de la teatralidad se añade una filosofía que postula el teatro como "infinito depósito de objetos transformables", como espacio de ilegalidades, laboratorio de mutaciones, de apariciones grotescas que buscan "sabotear las expectativas del espectador" (Veronese, 2000b: 52).

Entre sus referentes artísticos El Periférico reconoce los objetos kantorianos,[13] las prácticas objetuales de las artes visuales vanguardistas y la creación plástica argentina de los años sesenta, especialmente las "Experiencias" desarrolladas en el Instituto Di Tella, espacio de experimentación y reflexión teórica que aglutinó a importantes artistas de vanguardia y donde se presentaron los *happenings* de Marta Menujin, Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Alberto Greco, entre otros.

---

relación marco-modalidad para observar la evolución y transgresión de las formas en el arte contemporáneo: el "marco", entendido como el soporte de las formas, el medio material en que actúa el artista, y la "modalidad", como el medio imaginario que se crea en el marco.

[11] "En este tipo de teatro, el objeto real, físico, artificial, irracional, encontrado, construido, perturbado o interpretado es sometido a una acción, a un procedimiento frente al público, por un sujeto (su manipulador) que acciona sobre este objeto de tal modo que no es posible asegurar dónde termina uno y comienza otro". Este fragmento pertenece a la investigación "El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura caso testigo: El Periférico de Objetos", realizada por Ana Alvarado, actriz fundadora de El Periférico, y a quien agradezco el acceso a esta información. Todas las citas de esta autora remiten al mismo texto.

[12] Este importante titiritero, con el cual trabajaron los fundadores de El Periférico en los primeros años, introdujo algunas innovaciones para el teatro de títeres en Argentina, como la eliminación del concepto de retablo y la toma de todo el espacio escénico (Alvarado, s. f.).

[13] La influencia de Kantor —quien visitó Buenos Aires— en la estética de este grupo ha sido un tema apuntado por investigadores como Jorge Dubatti (2000: 43).

Las prácticas objetuales de las vanguardias del siglo XX —el *ready-made* dadaísta, el *collage* cubista y el *objet trouvé* surrealista— sustituyeron la representación de la realidad objetiva por la presentación de la propia realidad objetual (Marchán, 1974: 179). Con la aparición del pop art, se desarrolló el culto a los objetos cotidianos enmarcados o representados artísticamente. En los últimos años de la década de los sesenta las exposiciones de objetos coleccionados por Joseph Beuys, concebidos por él mismo "como parte integrante de una colección de documentos sobre la actividad humano-artística" (cit. por Bocola, 1999: 510) fueron aportaciones importantes al arte objetual.

Pienso que ha sido Tadeusz Kantor el artista del siglo XX que mejor expresa las hibridaciones entre plástica y teatro. Al ser un pintor vinculado al "arte informal" y matérico, escultor, instalacionista, escenógrafo y creador escénico, sus propuestas emergían en zonas fronterizas que además de transgredir todas las convenciones estaban marcadas por un sello personal.[14] La estrategia plástica del *collage* tomó cuerpo escénico en sus *happenings* y *cricotages*. Sus objetos escultóricos y performativos, envolturas y embalajes humanos eran puestos en movimiento en escenas y situaciones diversas: en una calle y una galería ("La carta"), en un sótano, o en una playa ("Happening panorámico del mar").

La creación kantoriana puede considerarse un referente importante para el desarrollo de liminalidades detonadas por el desplazamiento de los límites, o como él mismo expresara, por "la localización de la obra de arte en la estrecha frontera entre REALIDAD DE LA VIDA y FICCIÓN ARTÍSTICA" (Kantor, 1984: 242).[15] Al concebir la escena como "esfera de comportamiento libre", fascinado por "el automatismo, el azar, lo informe, lo equívoco" (179), Kantor ex-

[14] "El teatro, como las otras artes, no debería temer la intervención de realidades extrateatrales. El teatro para evolucionar y ser vivo, debe salir de sí mismo —dejar de ser un teatro", *El teatro de la muerte,* selec. y presentación de Denis Bablet, La Flor, Buenos Aires, 1984, p. 230.

[15] "De modo que la pregunta '¿Esto ya es arte?' o '¿Esto no es todavía la vida?' ya no tiene importancia para mí" (179).

presa su vínculo con algunos presupuestos Dadá y especialmente con Duchamp, a quien consideraba uno de los primeros en abandonar "el lugar sagrado y seguro reservado por siglos a la 'obra de arte'" (229). Interesado cada vez más en "los acontecimientos y los hechos, pequeños e importantes, neutros y cotidianos, convencionales, aburridos" (179) que creaban la "masa de realidad" escénica, la materialidad creativa, fuera del "ilusionismo del texto dramático", buscó una mayor presencia de la realidad del actor y del "estado de no-representación",[16] evitando las construcciones excesivas e introduciendo en la escena "objetos previos" y de "categoría inferior" —bolsas de *nylon* negro, paquetes de papeles atados—. Estas ideas, desarrolladas a comienzos de los años sesenta, adelantan los presupuestos de una escena que conscientemente trabaja con la crisis de la representación.

En diálogo crítico con la utopía de Gordon Craig en torno a una escena de "supermarionetas", Kantor defiende la presencia del ser humano actor, pero introduce los maniquíes, no como sustitutos sino como "dobles de los personajes vivos", como "prolongación inmaterial" (245), como objetos modestos y desdeñados capaces de revelar su carácter específico de objetos y a la vez proyectar "un engañoso aspecto de vida" (246). Pero con los maniquíes, Kantor también expresaba su obsesiva relación con la memoria y la experiencia de la muerte, al introducirlos en la escena como "modelo que encarne y transmita un profundo sentimiento de muerte y la condición de los muertos" (247).

Profundamente conmocionado por su inquietante relación con lo que él mismo nombró como "LA CONDICIÓN DE LA MUERTE",[17] Kantor desarrolla su filosofía de un teatro de la muerte, abrumado por la conciencia de la pérdida y "el gran vacío", por la

[16] "El estado de no-representación es posible cuando el actor se acerca a su propio estado personal y a su situación, cuando ignora y supera la ilusión —el texto— que sin cesar lo arrastra y lo amenaza" (118-119).

[17] En mayúsculas, como colocó Kantor esta frase en su texto, véase la p. 249 de *El teatro de la muerte*, *op. cit.*

certeza sobre la auténtica huella de vida que habita en toda "realidad degradada" —concepto que toma de Bruno Schulz— y por su irrefutable convicción de que "es sólo frente a los muertos que surge en nosotros la súbita y sorprendente toma de conciencia" (250) de nuestra condición de vivos:

> Son sólo los muertos quienes se hacen
> perceptibles (para los vivos)
> y obtienen así, por ese precio, el más elevado
> su propio status
> su singularidad
> su SILUETA resplandeciente
> casi como en el circo [Kantor, 1984: 251].

Para un entorno marcado por experiencias de exterminio, donde se vivió la muerte como "objeto encontrado" —tal y como lo manifestó Tadeusz Kantor desde su propia experiencia—,[18] y que más allá del arte formuló estrategias simbólicas para conjurarle; la filosofía del "teatro de la muerte" era mucho más que una apropiación de prácticas objetuales.

En los trabajos de El Periférico de Objetos, actores y muñecos entablan relaciones que parecen contradecir el código de buena conducta, dejando traslucir la violencia internalizada en la memoria colectiva y las muchas cuentas pendientes que amenazan el espacio intersubjetivo. Hay voluntad por mostrar lo siniestro en las más comunes situaciones, sin miedo a resultar impíos; de allí que sus creaciones sean observadas como cuadros obscenos. Materializada en los cuerpos rotos de los muñecos, en su distorsión figurativa —extremidades desmembradas e intercambiables, sin cráneos y en lugar

[18] "[L]a visión de Schulz ha pesado en el modo de pensar de toda mi generación. Pero al mismo tiempo, estamos en 1975, lo que nos obliga a agregar cosas nuevas. Esa corriente anticonstructivista, *destructiva* y *escandalosa*, debe desembocar indefectiblemente en la noción de muerte, ya que ésta aparece en ese contexto como un objeto que escapa a la imaginación, como un *objeto encontrado*" (266).

de éstos un inmenso orificio por donde opera el manipulador—, la obscenidad también se concreta en las perversas y violentas relaciones que los actores establecen con los objetos, creando cuadros ambiguos y siniestros al transformar en extraño lo que parecía familiar.

Las exploraciones desarrolladas por este colectivo en el uso de objetos y muñecos ha tenido un amplísimo registro y una compleja progresión: réplicas mecánicas y autómatas, maniquíes que duplican los rostros de los actores, animales vivos y muertos, muñecos de cuatro metros, insectos asesinados en escena, teatro de sombras, retroproyección y proyección de diapositivas y videos, cámaras filmando y proyectando en escena, máscaras de animales (Alvarado, s. f.). Tal hibridación de materialidades y de soportes artísticos define la estética fronteriza de El Periférico, desplazando la teatralidad de sus marcos habituales, desautomatizando convenciones representacionales y perturbando las dinámicas de percepción.

Como ha dicho Veronese al definir su propia poética, se trata de un "teatro óptico" que instala una promiscuidad de la mirada, que apela a una estructura fragmentada, a una estrategia de *collage* en la cual conviven procedimientos instalacionistas, objetuales y performativos, junto a un teatro de actores sin personajes que involucra "autores periféricos" —poetas, músicos, artistas plásticos, ensayistas, filósofos, narradores, además de dramaturgos—. Alejadas del concepto tradicional de puesta en escena, las creaciones de este grupo son acciones performativas o instalaciones visuales que reelaboran procedimientos plásticos en un marco teatral. En diálogo con la visión kantoriana, la escena no es construida como espacio de representaciones tradicionales, sino como un lugar de presencias materiales y objetuales en permanente transformación, desjerarquizando el corpus teatral.

La posibilidad de reconocer situaciones de liminalidad en las experiencias de El Periférico la observo en esa zona donde el arte se vislumbra como transparencia de lo real, como irrupción de un estado de cosas que devela lo siniestro cotidiano y donde lo obsceno funciona por desbordamiento, por la incidencia de lo real contextual —incluso desde lo no dicho— en la evocación de una memoria de violencia.

La construcción de una textualidad escénica que evidencia la crisis del discurso tradicional, es una transgresión estética y una opción política que desjerarquiza los emblemas de representación. En la estética de El Periférico, lo político no emerge como temática, sino que se configura desde las estrategias para afrontar la crisis de los discursos representacionales, volviendo extrañas las formas consensuadas para representar en la vida como en el arte.

¿Teatralidades políticamente incorrectas?

La crisis de las formas en la escena argentina va más allá de lo aparentemente concientizado. Las transgresiones estéticas implican reposicionamientos éticos y políticos. En el actual ámbito cultural se utilizan categorías como "políticamente correcto" o "políticamente incorrecto" para rotular modos de intervención en la vida de la polis. Cuando en noviembre de 2002 Emilio García Wehbi dirigió la intervención urbana *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires,* una parte de la opinión crítica consideró esta acción como "políticamente incorrecta".

En arquitectura una intervención urbana implica el mejoramiento, transformación o reconstrucción de alguna zona o barrio para el supuesto beneficio de la comunidad, ¿pero qué implica una intervención urbana para un artista escénico? Desde la mirada plástico-performativa, una intervención supone "una participación precisa y única en su recorrido, dejando un lugar ideal al cálculo y a la improvisación" (Giroud, 1993: 348), por lo que trasciende las nociones de previsión, de repetición y de representación escénica. En cualquier caso, las intervenciones producen cierta alteración, mínimamente fugaz, del espacio y del contexto en el cual se producen. Entre otras cosas pueden implicar una reconsideración del estado de las relaciones entre los habitantes, así como una mirada incluyente respecto a zonas veladas de la memoria colectiva.

Filoctetes fue una experiencia que desbordó el marco teatral al desplazarse hacia un escenario absolutamente abierto e ilimitado.

Más allá de reparar en su diversidad disciplinar,[19] me interesa considerar el entrecruzamiento de lo real y de lo artístico, sobre todo tratándose de un evento que irrumpió en el espacio público un año después de los drásticos sucesos de diciembre 2001: "La idea del proyecto fue la de interrogar en términos estéticos los posibles vínculos que se establecen en la ciudad entre el transeúnte y un cuerpo en la calle, y sus posibles consecuencias" (García Wehbi, 2002: 6).

Tal planteamiento implica pensar al artista como un "observador periférico", como alguien que acciona desde los bordes transitando y conectando realidades. Escenario de lo real-cotidiano y de lo poético-ficcional, a la vez, la ciudad de Buenos Aires fue redimensionada como espacio escénico donde confluyeron los cuerpos inertes de 23 muñecos hiperrealistas y los cuerpos reales de los nuevos habitantes de las calles.

El título de la acción apelaba a cierta actualización de un legendario mito. *Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* sugería una metaforización de la polis sudamericana con la Lemnos que soportó la fetidez y el dolor de Filoctetes, el héroe que fue apartado de la expedición griega hacia Troya a causa del estado de su herida. Y como ha dicho Savater: "muchas heridas se acumulan sobre Filoctetes". Entre todos los aspectos simbólicos interesa que la llaga fue producida por razones políticas: presionado para que dijera el lugar de la muerte de Heracles, Filoctetes indica con el pie, con la ilusión de no traicionar de viva voz la promesa hecha a su protector. A causa de esta herida el magnífico arquero queda convertido en un miserable, marginado por su pestilencia y sus dolorosos gritos, y sin embargo posteriormente sería utilizado para ganar una causa del Estado.[20]

Podría pensarse en los piqueteros, cartoneros, los nuevos po-

[19] El equipo de creación reunió personas de diferentes campos; lo integraron sesenta personas, entre fotógrafos, actores, dramaturgos, escenógrafos, videastas, músicos, bailarines, artistas plásticos, psicólogos, docentes, estudiantes de diseño, de artes y de sociología.

[20] El mito narra que cuando los aqueos necesitaron del arco de Filoctetes para vencer a los troyanos, fueron en busca del abandonado héroe.

bres y desempleados que emergieron en la Argentina a partir de diciembre de 2001 como los nuevos Filoctetes, los nuevos *phármakos* que necesitan los espacios comunitarios para que otros se salven. La figura ritual del *phármakos* parece cumplir estas funciones "purgativas", las sociedades tienen siempre esta vocación antropofágica: una parte se come a la otra, vomita sus desechos donde más o menos visibles sean y después tiene el buen gusto de considerar violento cualquier gesto que intente regresarle la visión de su *detritus*.

Me interesa el mecanismo macabro de nuestro humanismo ciudadano y todo su ropaje filosófico: en el espacio de lo real saltamos sobre los cuerpos, indigentes o venidos a menos no estropearán nuestra rutina urbana, a menos que nos tomen por asalto; pero cuando la retina traiciona nuestro instinto de conservación, antes de que nuestra inteligencia nos avise que es un muñeco, nos sentimos en el derecho de reclamarle al arte la transgresión de sus acotados espacios. En auxilio de nuestro humanista instinto viene Hegel y la máxima de "lo bello bueno", como la lección supuestamente aprendida después de la Shoah. Siempre que se polariza el estado de opinión nos imaginamos del lado correcto. Somos entonces los ciudadanos defensores de lo políticamente correcto y damos por hecho que los otros están del lado de lo políticamente incorrecto: actualmente así suele nominarse cierta producción, artística o no, que interroga las prácticas políticas de nuestro *statu quo*.

Los estados liminales están asociados a situaciones conviviales. En cualquier contexto representacional, ritual o social, la reunión de presencias en torno a un hecho ubica la dimensión convivial, aunque no necesariamente implique la constitución de *communitas* liminales. Las reflexiones de Jorge Dubatti sobre las dimensiones conviviales, poéticas y expectatoriales de la teatralidad pueden ayudar en el análisis de la instancia liminal. No todos los hechos conviviales devienen suceso estético. Pero experimentar sucesos desde una percepción artística implica reconocernos como espectadores de un hecho poético, de un "acontecimiento de lenguaje". Si la expectación se configura a partir de la línea que separa al espectador del universo

de lo poético, tal conciencia sobre la diferencia de realidades es, según Dubatti, la que no existe en los espectáculos parateatrales donde "quien observa se encuentra en el mismo nivel de realidad que el acontecimiento observado" (2003a: 22*)*.

La acción realizada en el espacio público de Buenos Aires podría pensarse como una experiencia aparentemente parateatral por el levantamiento temporal del "acontecimiento espectatorial", dada la confusión entre realidad y ficción que produjeron los muñecos. Pero cuando los transeúntes reconocían los cuerpos ficticios inmediatamente se instauraba el "acontecimiento poético", y ellos, los transeúntes, devenían espectadores.

Filoctetes ha sido vinculada al "teatro invisible", práctica que integra el corpus del teatro del oprimido desarrollado por Augusto Boal en la década de los setenta.[21] Heredero de los movimientos de acción política y agitación desarrollados en Alemania desde los años veinte, el teatro del oprimido se instala contra la *Poética* de Aristóteles —definida por Boal como "poética de la opresión"— y retoma las propuestas de Bertolt Brecht, como "poética de las vanguardias esclarecidas". La "poética de liberación" —como llamó Boal a su propuesta— se proponía sustituir la condición de espectador por la de participante y productor de acciones en ambientes no teatrales (una calle, un mercado, un restaurante…) y ante personas que no sospecharan que se trataba de un hecho teatral. Boal propuso la noción de "comodín" para eliminar la apropiación individual de los personajes: cualquier actor podía interpretar a cualquier personaje. Los "comodines" tenían el propósito de instalar en el cotidiano, escenas que provocaran la discusión de problemáticas sociales, involucrando a los transeúntes hasta dejarlos a cargo del suceso. Una vez lograda la instalación de lo que Boal llamaba una

[21] Boal desarrolla el teatro del oprimido en el exilio. Como dramaturgo, pedagogo y teatrista obtuvo amplio reconocimiento en diferentes países. En 1978 se estableció en París y fue profesor durante varios años en el Instituto de Teatro de la Sorbonne. Regresa a Brasil en 1986, donde fundó y dirigió hasta su muerte, en mayo del 2009, el Centro de Teatro do Oprimido, en su ciudad natal, Río de Janeiro.

situación "concreta y verdadera", se disipaban las estructuras invisibles que la habían provocado, sin hacer visible la teatralidad.

El proyecto *Filoctetes* no tenía como objetivo mantener oculta la teatralidad. Los participantes que acompañaban a los muñecos no operaban como actores sino como observadores/documentadores periféricos[22] que asumían las reacciones de los ciudadanos cuando descubrían que se trataba de objetos. No se evitaba el reconocimiento del procedimiento teatral o ficcional ni se mantenía en estricta invisibilidad la línea divisoria entre acontecimiento poético y realidad cotidiana; no se eludía la ambigüedad del hecho. Si bien los transeúntes podrían considerarse inconscientes "actores" antes de reconocer al muñeco y antes de que emergiera la condición espectatorial, una vez reconocida la naturaleza artística del hecho pasaban a comportarse como espectadores conscientes, con reacciones diversas.

En las prácticas del "teatro invisible" la ambigüedad nunca se explicita. Para los que se involucran, el hecho aparece como "real". Y ésta es una diferencia sustancial respecto a las situaciones producidas durante la intervención en Buenos Aires. Si bien se partía de la simulación del objeto artístico al darle apariencia de cuerpo "real", el interés estaba en la observación de las relaciones que los transeúntes establecían con los muñecos, ya que el objetivo era precisamente incidir en la esfera del comportamiento ciudadano. En ese ámbito de relaciones ambiguas entre transeúntes y muñecos, entre realidad cotidiana y realidad ficcional, entre drama de la vida y elaboración artística, ubico la emergencia de liminalidad. *Filoctetes* se construyó como una especie de "pasaje intersticial",

[22] Cada equipo tenía un responsable técnico o de producción para la ubicación del cuerpo y su mantenimiento, encargándose de responder las demandas de los transeúntes y personas del orden público, interrogarlos, grabar o anotar sus respuestas. Esta persona también era responsable del enlace con la cabeza general del proyecto y de comunicarse con los otros 23 equipos, o con las autoridades en caso de incidentes. También estaba presente un encargado de la documentación fotográfica (García Wehbi, 2002: 6-7).

como un "tejido conectivo" entre los espacios de lo real y los espacios artísticos. Pero los creadores fueron aquí mucho más que conectores de realidades al quedar contaminados y comprometidos por la naturaleza doble del acto.

A diferencia del "teatro invisible",[23] el equipo de *Filoctetes* sí notificó previamente la acción a las autoridades, de manera que policías, ambulancias y demás instancias del orden civil no fueran tomadas por sorpresa. El ámbito de incidencia no pretendía ser el aparato de control citadino, sino el espacio relacional de sus habitantes, buscando operar de un modo más personal en la mirada de los ciudadanos, explorando los delicados hilos que conectaban o separaban transeúntes y habitantes de la calle.

También desmarcándose de las acciones del "teatro invisible", *Filoctetes* utilizó cuerpos artificiales e inertes para ocupar el espacio público. Precisamente los muñecos fueron, junto con el procedimiento intervencionista, los dispositivos artísticos que activaron la situación liminal en esta intervención urbana.[24] La propia materialidad de los muñecos explicitaba su condición de réplicas humanas, y como los "maniquíes periféricos" de Kantor llevaban dentro de sí la propia muerte.[25] Más allá de cualquier interpretación, aquellos artefactos exponían una objetualidad fúnebre y a la vez lúdica. Profundamente incómodos al ser exhibidos en lugares públicos de manera que invadían la aparente "privacidad" o tranquilidad de los transeúntes. A pesar de estar vestidos simulando la apariencia de personas sin

[23] Las prácticas de Boal se abstenían de solicitar permiso previo para no evidenciar la teatralidad y evitar convertir a los participantes en espectadores.

[24] La acción ha sido desarrollada en varias ciudades de América latina y Europa, con situaciones socioeconómicas muy diferentes. En todos los casos siempre ha producido reacciones muy polémicas.

[25] "La impresión confusa, inexplicada, de que la muerte y la nada entregan su inquietante mensaje mediante una criatura que tiene un engañoso aspecto de vida, pero al mismo tiempo está privada de conciencia y destino: eso es lo que provoca en nosotros ese sentimiento de transgresión, que es al mismo tiempo atracción y rechazo. Puesta en el índex y fascinación" (Kantor, 1984: 246).

hogar, los muñecos introdujeron un extrañamiento poético, condición que dinamizó la percepción, catalizó la liminalidad y produjo polémicas reacciones entre los transeúntes. Dobles periféricos de los reales "indigentes", los maniquíes de *Filoctetes* devinieron cuerpos obscenos en el "teatro de lo real", figuraciones simbólicas que subrayaron la indiferencia cotidiana ("el muñeco molesta cuanto más se parece a nosotros", Cano, 2002: 35).

La acción que había sido propuesta como una interrogación a la indiferencia, resultó una provocación social desde el arte. Una estrategia poética detonó una realidad que todos los días parecía borrarse.[26] Los cuerpos en estado precario, extrañamente notorios en su mortal belleza, sobresalieron en el paisaje urbano como extensiones grotescas del cuerpo social. El trabajo en la frontera, entre espacio estético y espacio/tiempo real, dio soporte a una práctica artística que se proyectó en la esfera relacional, poniendo de manifiesto su liminal textura: el extrañamiento del escenario social por medio de réplicas inertes, construyó un espejo deformante que amplificó los comportamientos cotidianos.

En las imágenes registradas durante la realización de la acción pudo constatarse la encubierta violencia ciudadana que habita en los cuerpos de las polis, así como una construcción de lo político en el arte más allá de lo temático, explorando los efectos de las dinámicas con que acciona, las estructuras que devela. *Filoctetes* fue observada como experiencia fronteriza entre "la mirada moral y la observación documental" (González, 2002: 39). Estéticamente híbrida por su apropiación de estrategias intervencionistas, performativas, por retomar prácticas del teatro de objetos, del *happening*, del "arte procesual", por apostar a la acción efímera y potenciar la reflexión crítica más allá del marco estético, *Filoctetes* expuso los mecanismos y metáforas con que opera el teatro político actual.[27]

---

[26] "El cuerpo en la calle, el muñeco actuó como un revulsivo que ponía en evidencia lo que sucede a diario" (Constantín, 2002: 34).

[27] La repercusión de esta acción en los propios interventores —señalados como representantes de lo "políticamente incorrecto"— quedó constatada

Prácticas simbólicas de resistencia

Cuando en 1989 Eduardo Pavlovsky reflexionaba sobre las nuevas formas del teatro del futuro, imaginando situaciones dramáticas que pudieran expresar el surrealismo cotidiano de la sobrevivencia (1999: 42), estaba formulando una visión que hoy puede ser retomada para describir algunas "teatralidades" emergentes en los escenarios sociales. En el contexto argentino, los "dramas sociales" han producido diversas figuraciones simbólicas: un año después de subir al poder la Junta Militar, las madres comenzaron sus rondas silenciosas en la Plaza de Mayo,[28] y en 1983 los sobrevivientes de aquella generación organizaron *El Siluetazo,* pintando miles de contornos en las calles y muros de Buenos Aires, en alusión directa a las numerosas desapariciones forzadas.[29]

Desde las protestas silenciosas durante los "años de plomo", hasta las carnavalescas y ruidosas manifestaciones después de diciembre de 2001, la sociedad argentina ha asistido al despliegue de

---

en el manifiesto escrito por García Wehbi "el día después": cuestionado por el carácter polémico de su acción, por la liminalidad de una intervención que se permitió exponer la fragilidad ética del ser cotidiano, el creador se interpela a sí mismo como ciudadano y artista, en un documento que explicita la responsabilidad ética que habita en los actos estéticos. Dicho texto fue incorporado a la publicación que recogió la memoria del evento.

[28] Las rondas de las Madres de Plaza de Mayo se iniciaron en abril de 1977. Luego de una larga peregrinación por cuarteles, comisarías y sacristías indagando el destino de sus hijos, algunas madres comenzaron a juntarse frente a la casa de gobierno, tomando la plaza para instalar públicamente la búsqueda. Después de la restauración de la democracia, todos los jueves en la tarde las madres siguen haciendo sus rondas.

[29] *El Siluetazo* se conceptualiza como iniciativa de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, y su realización tuvo lugar con el apoyo y aporte de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y otros organismos de derechos humanos. Para un amplia información sobre esta emblemática práctica puede consultarse el libro *El Siluetazo*, compilado por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone.

las más imaginativas estrategias representacionales. Las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, los *escraches* de H. I. J. O. S. y los cacerolazos han sido acciones que por su repetición y capacidad de convocatoria se convirtieron en gestualidades simbólicas de la sociedad civil, en rituales colectivos de participación ciudadana, privilegiando las estrategias corporales, y configurando un nuevo lenguaje que desautomatizó las tradicionales formas de protesta. Objeto de estudio para algunos investigadores, estas acciones han sido consideradas como "texturas de la imaginación" (Pavlovsky), "*performances* de protesta" (Diana Taylor), "espacios potenciales intermediarios" (Helga Finter). En diálogo con las problemáticas del arte contemporáneo, estos *performances* del cuerpo social podrían también replantearse como "teatralidades de lo real".

En un contexto que había declarado ilegal todo tipo de manifestación o reunión, donde se ejercía el estado de sitio y se arrestaba impunemente a cualquier persona que pudiera resultar sospechosa para la seguridad del Estado, ocupar la plaza frente a la casa de gobierno era un riesgoso acto, una transgresión que ponía en peligro inmediato la propia vida de las participantes.[30] La opción performativa asumida por las Madres de Plaza de Mayo colocó en el espacio público la "ética del cuerpo",[31] haciendo visible una causa silenciada por todas las instituciones del poder. Cuando el gesto performativo fue impedido por los militares, el pañuelo blanco —pintado sobre la plaza circundando la pirámide— representó los nuevos cuerpos ausentes, como una especie de doble pictórico. El icono del pañuelo blanco[32] refiere una doble presencia: la de las madres y la de los hi-

[30] Más de una vez las madres fueron reprimidas físicamente en la plaza, e incluso algunas fueron desaparecidas, situación que equivalía a ser ejecutado, asesinado, sin que nadie pudiera probarlo y menos denunciarlo.

[31] La frase es de Pavlovsky, pero en ella resuena la voz bajtiniana y su filosofía del acto ético.

[32] Las madres han configurado un personaje altamente simbólico, paradigmático en el campo visual: la imagen del pañuelo blanco sin rostro ha sido una figura recurrente en carteles y obras plásticas contemporáneas, incluso fuera de la Argentina.

jos desaparecidos. Pero en una textura de palimpsesto observo una triple referencia: el pañuelo blanco vela los pañales guardados como recuerdo de sus hijos, usados por las madres sobre sus cabezas en la peregrinación a Luján (Buntinx, 2005: 28).

La caminata ritual y los lienzos blancos fueron estrategias simbólicas en momentos en que la acción política no podía desarrollarse abiertamente. El procedimiento silencioso —que nunca fue un pacto con la impuesta restricción de la palabra— era el contrapunto expresivo de un cuerpo que delataba y hablaba a través de gestos e imágenes: el silencio devino discurso. Mediante la apropiación de recursos icónicos las madres resemantizaron sus propias presencias: al colgar sobre la ropa o llevar en pancartas las fotos de los hijos desaparecidos, transformaron sus cuerpos en "archivos vivos" (Taylor, 2000: 36).

Estos atributos simbólicos y el silencio, el ritmo lento y repetitivo de sus caminatas, dan cuenta de un "acontecimiento de lenguaje": los recursos implementados en sus denuncias desautomatizaron las formas tradicionales de protesta y aportaron la génesis de un "extrañamiento" que poetizó el discurso político, estetizando el gesto político. Considerar la dimensión estética de aquellos *performances* no significa reducirlos al marco estético ni minimizar su condición primera de gestos éticos. Las Madres de Plaza de Mayo instalaron sobre la escena pública su propio dolor, en una acción extrema contra los sistemas de aniquilación. Muchos años después que Walter Benjamin denunciara la estetización fascista de la política, las prácticas de las Madres de Plaza de Mayo singularizaron el gesto político en respuesta radical contra la muerte y el silencio, y aportaron nuevos elementos para problematizar las relaciones entre política y estética.

A partir de diciembre del 2001 las protestas evidenciaron importantes modificaciones, recurriendo a formas carnavalescas y paródicas. La sociedad fue tomada por acontecimientos que instalaron una especie de surrealismo cotidiano. La realidad superó a los imaginarios estéticos, la obscenidad irrumpió en el panorama de la política común. Fue en este marco que el espectáculo de la sociedad autoritaria llegó a ser carnavalizado por los espectáculos de

la sociedad civil, como respuesta inventiva: "los que recibieron un golpe lo devuelven simbólicamente como golpe de efecto, golpe de teatro" (Finter, 2003: 37). El espectáculo del "corralito económico" tuvo su doble paródico en las múltiples acciones lúdicas espontáneamente organizadas por la población. Los espacios públicos fueron invadidos por ciudadanos que utilizaban insólitos recursos para protestar, creando situaciones performativas y teatrales: personas vestidas de bañistas acampaban en las instalaciones bancarias, multitudes armadas de cacerolas y utensilios culinarios tomaban las calles, los camiones descargaban materia fecal a las puertas de los bancos. Un nuevo cuerpo de actores emergía en aquellas teatralizaciones —desempleados, piqueteros, ahorristas, ciudadanos comunes— instalando nuevos escenarios.

El cacerolazo del 20 de diciembre de 2001 emergió como rito colectivo, impulsado por un *pathos* que transformó el ruido en "discurso revelador". Las cacerolas "reservadas hasta entonces para el típico puchero argentino" (Halac, 2002: 7) se convirtieron en instrumento sonoro, en símbolo comunitario que transformó la violencia en *performance* político. Recurrentes en casi todas las manifestaciones de aquel periodo, los cacerolazos devinieron "gesto conector" y fueron dimensionados como rito de resistencia de la sociedad civil, en una "nueva forma de política lúdica".[33] Al sacar a las calles los implementos destinados al ritual culinario y convertirlos en instrumentos de percusión sonora, volteándolos y golpeándolos con cucharas, tenedores y todo lo que sirviera para generar una "sonoridad sin palabras", aprecio estas acciones como subversiones carnavalescas que fundaron *communitas* lúdicas y anárquicas. Esta "puesta del mundo al revés" permite evocar situaciones carnavalescas de la teatralidad aristofanesca, donde los protagonistas esgrimen los utensilios de cocina como armas marciales.[34] En las escenas del 2001, las cacerolas

[33] La frase es de Pavlovsky, aunque fue escrita en 1997 la considero cercana al espíritu político-lúdico de los cacerolazos del 2001.

[34] La obra de Aristófanes en su totalidad es rica en numerosas inversiones carnavalescas. Puede consultarse *Las aves* o *Lisístrata*, donde se

vacías y volteadas representaban el estado de cosas que el gesto y los golpes señalaban.[35]

Lo que puedo apreciar como "teatralidad" de los cacerolazos[36] está vinculado a la toma del espacio por un *pathos* y una energía extracotidiana, una especie de coro dionisíaco impulsado por la voluntad de representar un único texto: el desacuerdo generalizado ante el robo oficial. Aquellos *performances* ciudadanos fueron sobre todo "acontecimientos conviviales" que colocaron en los escenarios públicos una transformación simbólica del cotidiano y una nueva forma de discurso no verbal (Halac, 2002:18), constituyéndose en productores de un "acontecimiento de lenguaje".

En la apropiación de estrategias escénicas por parte de una comunidad que exploró nuevas formas de expresión, observo la emergencia de liminalidades: por el entrecruzamiento de gestos ciudadanos y de configuraciones simbólicas, generando una estetización de las acciones políticas, pero sobre todo por la producción de un estado de anarquía colectiva, de un *pathos* liminal[37] y la puesta en práctica de dinámicas de inversión temporales que carnavalizan el sistema de estatus.

---

hace referencia al uso de algunos utensilios de cocina —platos, pucheros, asadores, escudillas— como instrumentos de defensa.

[35] Unos meses después se producirían las escenas públicas del descuartizamiento de unas vacas y la rápida repartición de sus partes entre una multitud hambrienta y desesperada. Los medios tuvieron entonces la "oportunidad" de reproducir aquel espectáculo del hambre, multiplicando las imágenes a través de la televisión argentina.

[36] La revista *Teatro al Sur* dedicó su número 23 (noviembre de 2002) al registro de estos "estallidos dramáticos". En el editorial firmado por Halima Tahan, directora de la publicación, se explicitaba la voluntad de "reunir evidencias significativas, mostrar las acciones; intentar esbozar el paisaje en el que el mundo del teatro y el teatro del mundo se implican y se confunden".

[37] La noción de "*pathos* liminal" la formulo a partir de la idea del "ente liminal" o persona en estado ambiguo, temporal, con una carga de emotividad y experiencia extracotidiana, portadora de energía contagiosa, desbordada o dionisíaca.

El arte de *escrachar*

Durante las movilizaciones ciudadanas que a partir de diciembre de 2001 se llevaron a cabo en distintas ciudades argentinas, varios grupos de artistas y activistas se sumaron a ellas tomando los espacios públicos para pintar y simbolizar la crisis. El derrumbe económico y social del país fue testimoniado a través de la muestra *Ex Argentina* (2004), presentada en el Museo Ludwig de Colonia, Alemania. Paradójicamente los colectivos Etcétera y el Grupo de Arte Callejero (GAC), cuyas acciones se realizaban como actos de señalamiento y protesta en las calles de Buenos Aires, fueron incluidos en salones internacionales y bienales artísticas.[38] La revista de cultura *Ñ*, suplemento del diario *Clarín,* dedicó un número (junio, 2004) al tema de "El arte de la crisis": "Hace tiempo que las estrategias más radicales y experimentales del arte se deslizan con naturalidad en el campo de la acción política" (Battistozzi y Villar, 2004: 6). Las relaciones entre arte y política, tan polémicas siempre, eran conscientemente asumidas por artistas y activistas, comentadas por periodistas y oportunamente explotadas por algunos curadores de arte.

En aquel contexto de manifestaciones sociales y culturales se dieron cita diversos colectivos,[39] como Ejército de Artistas: "movi-

[38] Pongo como ejemplo *Mierdazo* (2002) del grupo Etcétera, realizado como protesta ante las puertas del Congreso Nacional en Buenos Aires y que después formó parte de la muestra exhibida en Colonia.

[39] No pretendo hacer un recuento de la amplia relación de artistas y grupos que desarrollan sus acciones en abierto gesto político. El arte argentino, a partir de los años sesenta y especialmente desde *Tucumán arde*, ha reformulado de manera compleja las relaciones entre arte y política. En esta tradición también deseo nombrar la práctica del grupo Escombros —fundado en 1988—, que ha producido numerosas obras y manifiestos que son punto de referencia para la creación plástica/performativa actual. Consecuentes con el enunciado que los representa: "Escombros, artistas de lo que queda", exploran en las roturas sociales, éticas, humanas, económicas y políticas de la sociedad argentina contemporánea.

da apartidaria, independiente, sin fines de lucro, y autoproducida",[40] sin otro financiamiento que el de los propios creadores y sin estar manejado por ningún partido o grupo político. Estos "guerrilleros del arte", como les llamaron, organizaron sus acciones como eventos híbridos en las calles del centro bonaerense, reuniendo centenares de artistas plásticos, músicos, bailarines, teatristas, diseñadores que irrumpían en distintos puntos urbanos, a la manera de "atentados culturales" o como un "cacerolazo de las artes".

Etcétera y el Grupo de Arte Callejero (GAC) desarrollan sus obras como producciones simbólicas contestatarias, vinculados a organizaciones ciudadanas, especialmente a H. I. J. O. S.,[41] donde se agrupan descendientes de exiliados, torturados, ejecutados y desaparecidos durante la dictadura, buscando la condena pública de los militares implicados en el ejercicio del terror a través de las manchas y *escraches*.[42] El GAC siempre ha realizado sus obras

[40] Texto tomado de un folleto del movimiento citado por Nahuel Ordóñez en "Ejército de Artistas. Un cruce entre lo urbano y el arte", *Teatro al Sur* 23 (noviembre), p. 14. También agradezco a Alfredo Segattori, figura fundamental de Ejército de Artistas, por sus informaciones.

[41] "Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio".

[42] Del vocabulario lunfardo: *escrachar* como evidenciar, hacer notorio, lanzar algo con fuerza. El término *escrache* está considerado por la Academia Argentina de Letras, incluyéndolo en su *Diccionario del habla de los argentinos* como: "denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos o pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos". La práctica de los *escraches* se ha extendido a otras ciudades del mundo, ya sea como acción de los miembros de H. I. J. O. S. que viven en otros países, o también como forma de acción política incorporada por diferentes movimientos que practican la desobediencia civil. En la Ciudad de México y convocado por H. I. J. O. S.-México, se desarrolló un *escrache* (mayo de 2006) a Luis Echeverría, responsable directo de las matanzas de 1968, del "Halconazo" en 1971, y de la desaparición forzada de personas durante su periodo presidencial (1970-1976). La acción se realiza en un contexto marcado por la no aplicación de la justicia a los responsables de aquellos hechos.

como denuncia, marcando los sitios donde estuvieron instalados centros clandestinos de detención. Ejerciendo la práctica de la intervención urbana, las integrantes de este grupo han desarrollado un trabajo visual que resignifica políticamente los símbolos viales. En sus carteles utilizan frases que a modo de sellos extienden un recordatorio: "Juicio y castigo", en directa alusión a la impunidad que ha protegido a los militares.

Etcétera[43] es un colectivo marcado por la irreverencia y la poética surrealista,[44] que desarrolla y reflexiona su práctica artística como forma de activismo político. En concordancia con los ideales vanguardistas que buscaron revolucionar las artes como la vida, los miembros de Etcétera creen en la transformación cultural de la vida y profesan —casi artaudianamente— la expansión de la creatividad como un virus que inunde la existencia cotidiana.

El término activismo refiere prácticas políticas y culturales que desarrollan en la esfera pública acciones comprometidas con

---

[43] Nombre que no puede ser definido y se propone jugar con todo lo que sugiere, en tanto voz empleada para interrumpir el discurso indicando cuanto en él se omite o queda por decir, "lo de más o lo que falta". El carácter abierto de la palabra, por su significación y uso, es explorado por un colectivo que le apuesta al azar, al cambio, a la imaginación creadora y a la metáfora.

[44] El contacto directo con la herencia surrealista se desarrolló a partir y durante la "ocupación" de la imprenta del artista visual argentino Juan Andralis, quien en los años cincuenta se vinculó al surrealismo francés participando en una exposición junto a De Chirico, Man Ray y otros. Cuando en 1998 Etcétera "ocupó" el lugar, encontraron un importante arsenal artístico y literario: en esa imprenta se habían editado textos del Marqués de Sade, de Jorge Luis Borges, de Artaud, manifiestos del Mayo francés, entre muchos otros. Allí estableció Etcétera su centro de operaciones, reconstruyeron la casa y acondicionaron espacios en los que instalaron una pequeña sala teatral, una biblioteca, un taller de artes visuales y un laboratorio fotográfico. Etcétera ha reconocido esta experiencia y el contacto con los presupuestos surrealistas como parte importante de su formación práctica y espiritual.

la discusión y transformación de problemáticas comunitarias. El Grupo Etcétera concibe sus acciones como respuesta política ante la mercantilización de la cultura y como presencia comprometida con los diversos conflictos sociales, especialmente con los *escraches* desarrollados por H. I. J. O. S. En un contexto donde se impuso la ley del perdón y el olvido,[45] estas acciones que desde 1995 se vienen realizando en diferentes ciudades del país representan una memoria en acción.[46]

Los *escraches* tienen una "dramaturgia política específica"; son elaborados conceptual y plásticamente en la llamada "mesa de *escrache*" con la participación de H. I. J. O. S. y diferentes creadores/activistas. En la medida en que buscan construir colectivamente una situación instalada en la vida de un barrio, procurando formas de señalamiento que involucren a los vecinos del lugar, percibo los *escraches* próximos a las "construcciones de situaciones" conceptualizadas por el situacionismo francés, como: "Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y

[45] Las leyes de impunidad fueron impuestas bajo presión y amenaza de golpes militares durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989). Entre 1989 y 1990 el entonces presidente Carlos Menem decretó los indultos que dejaron en libertad a los jefes de la dictadura (1976-1983) que habían sido condenados a prisión durante los años ochenta. En 2003 el presidente Néstor Kirchner envió al Congreso un proyecto para la derogación de estas leyes y logró un veredicto positivo por parte del Congreso. En junio de 2005 la Corte Suprema de Justicia respaldó la petición, lo que implicó la anulación definitiva de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. A partir de entonces se lograron activar cientos de causas penales y se desarrollaron juicios a algunos de los principales genocidas de la dictadura, entre ellos el exdictador Jorge Rafael Videla, el excomisario Miguel Etchecolatz y el expolicía Julio Simón, conocido por sus víctimas como "El Turco" Simón.

[46] "[el *escrache*] no se agota cuando nos vamos del barrio sino todo lo contrario. Mañana el quiosquero decide no atenderlo, el taxista decide no llevarlo, el panadero elige no atenderlo, el 'diariero' le niega el diario. Al día siguiente se multiplica la lucha" (H. I. J. O. S.: http://www.hijos-capital.org.ar/).

de un juego de acontecimientos" (definiciones de la Internacional Situacionista).[47]

Para la realización de cada "situación" se investigan zonas donde funcionaron centros clandestinos de detención y tortura, o se ubican residencias de militares no juzgados, invitando a los vecinos a sumarse a la acción. Cada *escrache* tiene características diferentes, en unos se acentúan los aspectos plásticos, en otros se exploran los recursos escénicos, incorporando siempre estrategias performativas y mecanismos utilizados por el arte acción y el intervencionismo. Los *escraches* se proponen como acciones participativas para todos los habitantes del barrio: no son eventos para mirar sino para experimentar y ejecutar, a la manera de los *happenings;* allí la acción artística es una acción política que irrumpe en el espacio público.

Si en un principio los *escraches* eran organizados por H. I. J. O. S. como acciones sorpresivas apoyadas con grafitis, afiches y volantes, en la medida en que se fueron incorporando algunos colectivos de artistas, comenzaron a incluirse otros dispositivos, como pequeños *performances*, objetos y pinturas. Estos elementos formaron parte de las estrategias para burlar la vigilancia policial que ya comenzaba a proteger las casas de algunos militares. Retomando experiencias desarrolladas por los estudiantes de Bellas Artes en Chile durante la dictadura de Pinochet, Etcétera utilizó globos rellenos de pintura que al arrojarse sobre los policías impactaban y manchaban los muros.

Al representar lúdicamente una inversión simbólica de los valores promulgados por el Estado de terror, los *escraches* carnavalizaron complejas situaciones de la memoria colectiva,[48] reinventan-

---

[47] Publicado en el núm. 1 de *Internationale Situationniste* (1º de abril de 1958), véase bibliografía.

[48] Uno de los *escraches* se llevó a cabo ante la casa del general Leopoldo Fortunato Galtieri, militar responsable de la guerra de las Malvinas. Realizado el día en que se enfrentaban Argentina e Inglaterra durante el Mundial de futbol de 1998, incluía un *performance* donde se jugaba el partido "Argentina vs. Argentina" en alusión a la guerra de las Malvinas y

do un efímero "mundo al revés" para la restauración de la justicia. Usando recursos del juego y de las artes escénicas propician la emergencia de irreverentes *communitas* comprometidas en hacer visible situaciones silenciadas por la historia oficial.

Como las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, los *escraches* son actos éticos suscritos con el cuerpo. Cuando comenzaron las represiones se introdujeron nuevas estrategias y se involucraron otras dinámicas relacionales. Se utilizaron formatos de encuestas para transmitir informaciones en los barrios y se distribuyeron mensajes con un teléfono y la frase "Llame ya", con los datos del militar en cuestión, un mapa para ubicar la casa y una bombita de látex para ser rellenada con pintura (Etcétera, s. f.). Los ejecutantes potenciales eran los propios vecinos, quienes tenían que construir y decidir sus acciones, realizando intervenciones más personalizadas.

Además de continuar la colaboración con H. I. J. O. S., este colectivo ha desarrollado una presencia ruidosa en el panorama cultural de Argentina y en bienales internacionales. En 1999, desafiando los mecanismos del mercado artístico y reclamando que el arte debe ser para todos y que debe existir fuera de las cajas blancas de los museos, inician el contra-evento ArteBiene, parodiando la Feria ArteBA (Feria de las Galerías de Arte de Buenos Aires). A las puertas de la muestra oficial instalaron una exposición colectiva para reclamar "una mayor apertura y pluralidad del campo cultural". ArteBiene tuvo diversas ediciones, en las que el propósito era siempre ensayar formas creativas de oponerse al mercado del arte. En el 2001 la acción fue desarrollada como una intervención en el interior de la Feria, realizando una especie de "teatro invisible": los miembros del grupo adoptaron un "vestuario" que les permitía presentarse como ejecutivos adinerados, simulando interesarse en la compra de las más costosas obras, a la vez que premeditadamente dejaban caer

---

a las muertes y desapariciones que intentaron ocultarse con la realización del Mundial de 1978. Culminaba con un tiro de penal por un miembro de H. I. J. O. S., utilizando una pelota rellena de pintura que manchó de rojo la residencia de Galtieri.

falsos billetes[49] que hacían alusión a la inminente devaluación de la moneda argentina. Para la cuarta edición de ArteBiene, realizada en el 2003, la acción fue diseñada con una nueva dosis de ironía. Utilizando la consigna oficial de la Feria —"los artistas se anticipan al futuro"—, produjeron una obra "no objetual" que parodiaba la consagración de un nuevo género, las "obras-proyectos", en el mercado artístico internacional. Presentándose como artistas-proyectistas, los integrantes de Etcétera lanzaron un "proyecto de contraferia" en el cual proponían el aparcelamiento y redistribución del espacio público, frente al edificio ocupado por ArteBA, para promover exposiciones independientes y colectivas. Un verdadero "proyecto a futuro" para cuya realización se anticiparon a pedir "firmas de apoyo" carnavalizando el eslogan oficial. Instalados en un pequeño *stand,* a las puertas de ArteBA, realizaron el *performance* en el que presentaban el "pliego petitorio", involucrando a cientos de personas en la creación de la irónica obra conceptual.

Citando su primera exposición colectiva —*A comer! (una indigestión poética)* (1998)—, Etcétera realizó: *A comer! (una indigestión política)* (2003). Aunque ambas acciones trataban sobre el hambre,[50] la condición festiva de la primera —durante la exposición había juegos con el público, se cocinaban pescados, se repartía vino y comida— fue rotundamente invertida en el *performance* del 2003, dos años después de la debacle económica. Al cambiar el panorama socioeconómico, Etcétera retomó su obra para producir una situación inversa. Si el hambre cultural había sido un tema preocupante en un contexto que parecía cubrir las necesidades inmediatas, en el 2003 era absolutamente imposible regalar comida

[49] Estos billetes decían representar valores de hasta cien dólares, mientras al reverso señalaban un valor de cero pesos argentinos.

[50] La acción de 1998 desarrollaba el tema del "hambre cultural". Entre las obras figuraban la escultura *El niño globalizado* y la pintura sobre patines *La última cena,* donde aparecían ante un plato vacío, Jesús, Lenin, la Pantera Rosa, Arafat y Freud, entre otros. La escultura era tamaño natural y representaba a un niño desnutrido; el público podía interactuar inflando un globo que estaba conectado a la panza del niño-escultura.

diariamente. El festín gastronómico de antaño tuvo su representación inversa en los "objetos encontrados" y en los pedazos de periódicos echados en la olla vacía.[51] En un ambiente de *fast art* se creaban obras objetuales a la manera del *ready-made* dadaísta o del *objet trouvé* surrealista.

Aquel *performance* del 2003 fue un gesto solidario y una acción política desde el arte en apoyo a familias desalojadas que habían ocupado el terreno baldío para construir un comedor popular. La contribución a la situación no fue sólo simbólica sino que también se concretó en una ayuda económica. En su propósito regenerador la acción se cargó de liminalidad. Los objetos, que a la manera de "cadáveres exquisitos" habían sido creados por los propios participantes, se ofrecían en venta para apoyar a los desocupados. El recurso irracional y azaroso —desarrollado por poetas dadaístas y surrealistas— se reinstalaba en la creación de metáforas visuales que tenían un valor de cambio destinado a un bien común.

Los integrantes de Etcétera conciben el arte como una acción para la transformación de la vida, de allí que permanentemente se inclinan por la realización de "obras" irreverentes y efímeras que incitan a preguntas, que sugieren cambios, que parodian el estado de cosas, invitando a experiencias participativas que buscan "la disolución de la barrera artificial entre Vida y Arte" (Etcétera, s. f.) e insistiendo en el desarrollo de prácticas activistas desde el arte.

Durante la oleada de "estallidos dramáticos" a partir de diciembre de 2001, el grupo realizó diversas acciones insertas en la emergencia de las nuevas formas de protesta.[52] Buscando estra-

[51] "En una gran olla había cientos de 'objetos encontrados' y frases recortadas de periódicos. Luego de formar fila, los participantes eran invitados a tomar del interior de la olla algunos elementos a ciegas, para luego, de manera automática, crear una obra sobre el plato. Éstos luego eran pesados y envueltos en *nylon*. Actores que representaban a cocineros y mozos, exhibían los variados objetos, que luego eran comprados por el público en apoyo a los desocupados" (Etcétera, s. f.).

[52] "La explosión social del 20 de diciembre nos encontró en la más activa militancia social, discutiendo propuestas estéticas en el centro del

tegias de acción que permitieran una mayoritaria participación, lanzaron una convocatoria en la que invitaban a "guardar, llevar y arrojar su propio excremento o el de un amigo, familiar o mascota, a las puertas del Congreso Nacional en el mismo momento en que adentro los diputados debatían el presupuesto económico para el año en curso" (Etcétera, s. f.). En el espacio público se instaló un escatológico *performance* participativo. Mientras sobre una alfombra roja un actor defecaba vestido de oveja, se instaba a los presentes a realizar lo mismo o a manifestarse corporalmente. Por efecto de la difusión mediática, el *Mierdazo* —como se tituló la acción— tuvo sus versiones en otras ciudades. Convocado ya no por artistas, ciudadanos comunes descargaron camiones repletos de excrementos frente a los bancos que les robaban sus ahorros. A la manera de los *escraches*, esta acción también señalizaba una nueva situación de injusticia social. En lugar de señalizar con pintura, utilizaron excremento para manchar las instituciones implicadas en el robo general a la ciudadanía.

El *Mierdazo* se convirtió en un carnavalesco *happening*[53] que explicitaba la propia obscenidad política. Al instrumentar una abierta participación y convocar a la gente a exhibir su mierda, a defecar ante el Congreso, emergía una subversiva y lúdica *communitas* que proyectaba un cuerpo grotesco y político. En una nueva y radical forma de protesta, el cuerpo asfixiado se abría y descargaba sus flujos interiores ante el cuerpo de poder que lo despojaba. Al lanzar los excrementos, como manifestación de la más profunda ira ciudadana, el escenario público quedó convertido en un gran vertedero, simbolizando el estado de cosas. La acción regresaba simbólicamente el golpe lanzado a la gente cuando se produjo aquel robo público del 19 de diciembre. Recuperando la utopía carnavalesca, aquella descarga fecal parecía conjurar la miseria buscando su conversión en oro.

---

conflicto…" ("ArteBiene", texto original del archivo de Etcétera facilitado por Federico Zukerfeld).

[53] El título de la acción en inglés fue *Shit Happening*.

En la exploración de tácticas participativas y lúdicas que carnavalizaran la propia sociedad del espectáculo, Etcétera realizó un *performance* que parodió la política de elecciones para la presidencia del país. Una semana antes de las elecciones del 2003 tuvo lugar *El ganso al poder:* en el marco de la marcha del 24 de marzo —que cada año se realiza para no olvidar el inicio de los años de horror vividos bajo la última dictadura militar—, los integrantes del grupo desfilaron con un carro en forma de globo terráqueo, en el cual transportaban un ganso en representación del "futuro presidente de los argentinos". Un séquito de "oscuros agentes, tenebrosos ministros, dudosos asesores y una feroz hinchada portando bombos, pancartas y camisetas" acompañaron al ovíparo líder. La carnavalización de los símbolos representativos generó un festivo mundo al revés donde era posible la paródica utopía de un ganso-presidente.

Los creadores que en ese contexto conjugaron la acción política con la creación artística, inevitablemente evocan el espíritu revulsivo de las vanguardias argentinas desde *Tucumán arde;*[54] pero también reinstalan las prácticas artísticas como producciones

[54] *Tucumán arde*, acción e instalación realizada en noviembre de 1968 en el local de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos de Rosario. A pocos metros del Comando del Ejército y de la Jefatura de Policía —durante los difíciles años del gobierno del general Onganía— se exhibió material fílmico, fotografías, carteles y grabaciones de los trabajadores azucareros de Tucumán; se expusieron noticias relacionadas con los cierres de los ingenios y se entregaron copias al público. Para ingresar al evento había que pisar los nombres de todos los dueños de los ingenios. Simbólicamente se servía café sin azúcar. La acción, titulada también como *Primera bienal de arte de vanguardia,* fue elaborada por un grupo interdisciplinario de creadores, teóricos e investigadores de distintas áreas. Cuando se presentó en Buenos Aires fue censurada. Este evento, que apuntaba a la desmaterialización de la obra y a su realización fuera de los museos fue un antecedente fundamental del arte conceptual latinoamericano. Véase al respecto el texto de Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del di Tella a Tucumán Arde,* y la colección de ensayos de Luis Camnitzer *(Didáctica de la liberación).*

activistas: ¿artivistas? El artivismo actual se vincula a las acciones simbólicas de la sociedad civil, le trasfiere estrategias artísticas, e intercambia performatividades. Asumiendo su complejidad est/ética, estas prácticas hablan desde un doble lugar: desde los marcos artísticos —aceptan sin pudor ocupar un breve espacio en los museos— y desde los escenarios cotidianos, donde se expanden los imaginarios lúdicos.

V. PRÁCTICAS DE VISIBILIDAD (ESCENARIOS COLOMBIANOS)

> El tiempo de lo maravilloso de Macondo ha muerto envilecido por la supervivencia. Como dicen que la guerra y la incertidumbre han causado las mejores propuestas en la historia, estamos muy optimistas pensando en el arte que se está haciendo y se hará como resultado de este desastre.
>
> Miguel González (2002: 178)

Las llamadas "culturas de la violencia" han sido durante las últimas décadas los escenarios de buena parte del arte latinoamericano. Más allá de sus complejidades y estigmas, las problematizaciones simbólicas de la violencia también constituyen estrategias que visibilizan y conjuran las prácticas sistemáticas de aniquilación.

Desde hace varios años se ha ido desarrollando la idea de una estetización de la violencia, percepción sustentada en los trabajos corporales y visuales de varios artistas latinoamericanos. En los ámbitos intelectuales esta reflexión ha suscitado escaramuzas que no pocas veces encubren esquemas culturales y malestares "morales". Posiblemente nos hemos acostumbrado demasiado a separar los actos y las obras, a confrontarlas con sistemas de valores estéticos decimonónicos que dictaminaban qué era lo artístico, según un conjunto de tradicionales valores. Si las vanguardias del siglo xx desafiaron el pensamiento crítico y propiciaron la emergencia de otros horizontes teóricos, las prácticas artísticas actuales cada vez más evidencian la necesidad de discutir los corpus estéticos tradicionales y el concepto mismo de estética. Ésta fue la problemática planteada por Adorno, su crítica a una estética contemplativa que

estaba sustentada en el gusto estético, en la apropiación de un conjunto de valores que acreditaban la validez cultural de las obras.

¿Cómo medir y explicar la perturbación que nos causa el arte actual? ¿Cómo hablar de una estética de la violencia sin que evoque o se reduzca a la estetización fascista condenada por Benjamin? Las teorías y filosofías del arte no están para clarificar lo incomprensible ni para salvarnos de la perturbación, porque ninguna obra podría recortarse de su fondo ni desligarse de las circunstancias en que respira para entregarla a los laboratorios de la llamada ciencia humanística.

El arte colombiano de estas últimas décadas ha generado complejas cartografías poéticas. Objetos, materias, espacios, cuerpos y sujetos reales tienen presencia en algunas creaciones escénicas, performativas, plásticas y cinematográficas sin mediatización representacional, las cuales exploran realidades cotidianas y personajes que no son interpretados por actores. Entre algunos ejemplos pueden mencionarse las producciones cinematográficas de Víctor Gaviria, con personas y ambientes reales de las comunas de Medellín. Las instalaciones de Rosemberg Sandoval, que incorporan personas que viven en la calle, materias orgánicas y fragmentos resultantes de las explosiones producidas por los atentados urbanos. Las acciones de Álvaro Villalobos, que señalan los asesinatos de indigentes en Bogotá. Los *performances* in situ de Mapa Teatro con exhabitantes de un barrio derruido, y las instalaciones construidas con objetos rescatados durante las demoliciones urbanas. Las videoinstalaciones de Carlos Uribe, en las que se superponen los ambientes lumínicos y sonoros de las luciérnagas sobre el paisaje bélico en las comunas de Medellín. En esta instalación, el artista incorpora imágenes de hombres armados acechando entre las sombras, y las metaforiza como insectos depredadores que imitan señales lumínicas para atraer y capturar a su presa. En interacción con el vuelo de las luciérnagas, Uribe proyecta imágenes nocturnas de un paisaje iluminado por la actividad bélica en la Comuna 13, donde las milicias de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), los paramilitares y el Estado produjeron uno de los conflic-

tos urbanos más violentos. La naturaleza no se evoca como signo de vida, sino como parábola de artificiales dinámicas de muerte. La ciudad es ahora una visión liminal, fugaz, en la mirada del artista. La ciudad que emerge entre balas y luciérnagas es una visión real y poética, metáfora de los cruces entre pasado y presente, paisaje y guerra, nostalgia utópica y fulgor mortal. El artista como "observador periférico" se configura en estas siniestras visiones, donde lo familiar y lo propio se vuelve extraño y mortífero.

Las creaciones que exploran topografías del límite, implicándose en dinámicas de sobrevivencia, construyendo discursos que metaforizan situaciones extremas y cotidianas y ocupando intersticios, constituyen desde mi punto de vista instancias de liminalidad. El arte opera allí como una práctica de inversión, como una experiencia de borde, en los límites del propio cuerpo social. Si consideramos las prácticas religadoras, propias de las situaciones liminales observadas por Turner, quizás podamos ver allí una compleja metáfora para pensar los vínculos del arte colombiano con su realidad. Las elaboraciones estéticas no se desmarcan de las decisiones éticas o de los motivos que las generan. Cuando el arte hace visible los procesos de aniquilación que van deteriorando a las comunidades, extiende una advertencia. Ese señalamiento es también resistencia contra la indiferencia y una apuesta por la transformación de la vida.

En el complejo entorno de la violencia vivida por la sociedad colombiana, en periodos distintos desde 1948, han emergido importantes movimientos y propuestas estéticas, literarias y artísticas que "transpira[n] el lugar donde se elabora[n]" (Sandoval, 2005); y particularmente, una teatralidad que ha sido pionera de muchos cambios y proposiciones en este continente. Como ha expresado Santiago García:[1]

[1] Director de La Candelaria, grupo paradigmático del teatro latinoamericano, que desde hace más de cuarenta años y de manera absolutamente independiente, realiza un trabajo que ha sido y es referencia de los nuevos y experimentales rumbos de la escena latinoamericana. Profundamente

> La violencia de nuestras obras es el trasunto de esta realidad cruel que vivimos desde hace más de cincuenta años en Colombia, donde quiera o no, toda nuestra literatura, nuestro teatro, nuestra pintura están impregnados de ella, porque el arte lo que hace es reflejar los grandes defectos de una sociedad, de una nación, porque son materia prima que las vuelve expresiones estéticas [citado en Duque y Prada, 2004: 538].

En este contexto específico, el Nuevo Teatro colombiano[2] tuvo como propósito fundamental la creación de una dramaturgia propia, entendiendo por ésta no sólo la producción de textos sino la concepción escénica, actoral, escenográfica. Es decir, todo un sistema de producción teatral no jerarquizado, profundamente colectivizado, que retomaba tradiciones desarrolladas por la *Commedia dell' Arte*, privilegiando el trabajo en equipo, la creatividad y el desarrollo actoral; las partituras escénicas como fundamento para la escritura dramatúrgica; el diálogo con sus públicos, abordando temas y problemáticas que produjeran reflexiones sobre el estado actual de las relaciones humanas y sociales; y practicando el teatro como un espacio de artesanía para la producción de un bien común. Estas propuestas fueron reconocidas como parte de una nueva —y a la vez antigua— forma de trabajo: la "creación colectiva", estrategia en la cual destacaron grupos como La Candelaria de Bogotá y el Teatro Experimental de Cali.

Fue aquel un movimiento que fortaleció y multiplicó el arte independiente —sin instituciones que lo sustenten, sin programas

---

comprometida con su realidad, la obra de La Candelaria y de Santiago García —también dramaturgo, artista plástico y actor— ha aportado importantes producciones teóricas y estéticas para la teatralidad contemporánea.

[2] Casi paralelo al surgimiento de las FARC y al inicio del conflicto armado, tuvo lugar en Colombia el nacimiento del "Nuevo Teatro", desplegándose como un movimiento que reunía a grupos independientes interesados en experimentar nuevas maneras de producción y creación colectivas, nuevas temáticas y públicos; movimiento éste que estuvo inspirado en el Nuevo Teatro alemán promovido por Piscator, Brecht y Reinhard a finales de los años veinte, y de gran resonancia en Latinoamérica.

de becas ni subsidios, sin sueldos fijos—[3] y se apropió de formas colectivas de creación y producción que se extendieron por toda Latinoamérica. Generó espacios de investigación y creación que han devenido núcleos de formación, laboratorios de teatralidades vivas. La Candelaria, de Bogotá, sería un nombre obligado en cualquier inventario de la escena latinoamericana. La vitalidad de un movimiento o de una propuesta cultural habría que considerarla desde su capacidad para transformarse a sí mismos. Dos situaciones dan fe de estos cambios: la constitución de un nuevo concepto de colectivos escénicos que ya no responde al formato de grupo generado en los años sesenta y setenta. Y la apertura de los discursos hacia territorios más personales y provisionales, incluyendo otras subjetividades y mitologías, pero también encontrando medios poéticos y dispositivos capaces de expresar los nuevos híbridos culturales; dando cuenta de otros referentes estéticos y teóricos: el lenguaje no verbal, la polifonía y el dialogismo bajtiniano, el antiteatro, el minimalismo plástico, las experiencias del *happening,* el arte del *performance* y las instalaciones, entre otros.

En los trabajos desarrollados por La Candelaria hacia finales de la década de los ochenta se fue perfilando una concentración en la creación de personajes y figuras escénicas, cada vez más a partir de las vivencias y experiencias de los actores, con una mayor participación de la subjetividad, de las pequeñas acciones y gestos que se inspiraban en la estética cinematográfica, desarrollando gestualidades minimalistas y discursos no verbales *(El paso,* 1988). La construcción del relato general cedía lugar a la asociación sincrónica de situaciones elaboradas en los procesos de creación colectiva, buscan-

[3] "En este momento nos debemos como cinco meses de sueldo los actores; trabajamos porque se nos da la gana, si estamos aquí no es por el dinero, sino porque nos gusta estar" (Santiago García, citado en Duque y Prada, 2004: 462). Este testimonio de una de las figuras más paradigmáticas del teatro latinoamericano bien puede indicar la situación de los teatristas independientes que a lo largo de años han sostenido la teatralidad con sus vidas y trabajo propio, sin deberle a las instituciones, sino más bien al margen de ellas.

do una relación más sinecdóquica que respondiera a las influencias de las teorías del caos y la fractalidad *(De caos y deca-caos,* 2002). La polifonía, el dialogismo y los conceptos de carnavalización bajtinianos, que durante años habían estado en el centro de sus discusiones estéticas, fueron puestos en práctica a través de una carnavalesca imaginería que les permitió reelaborar una dimensión topográfica diferente al realismo mágico, explorando la marginalidad como sórdido espacio poético y metáfora de alternativas escénicas y humanas *(En la raya,* 1992). La inmersión en las estrategias de las artes visuales y la performatividad, proporcionó a los miembros de este grupo nuevos medios para abordar la creación de instalaciones escénicas a partir de la memoria personal y colectiva, los mitos urbanos, la religiosidad popular, la violencia "sicaria", la muerte como territorio cotidiano y la pequeña fe en la sobrevivencia azarosa *(Nayra*, 2004). Con más de treinta años trabajando para la escena, algunos actores de La Candelaria asumieron sus creaciones como *performers*, como testimoniantes de una memoria personal y colectiva. A propósito de *Nayra*, algunos integrantes del grupo llegaron a afirmar que en aquella experiencia ellos no actuaban sino que acompañaban un proceso en el que involucraron sus vivencias más dolorosas.[4] La representación tradicional de personajes dio lugar a otro registro, al que García nombró como la "estatuaria performática" (citado en Duque y Prada, 2004: 573).

Teatralidades testimoniales

Algunos creadores visuales, escénicos, cineastas y escritores exploran y conciben sus obras no sólo como complejas metáforas que intentan poetizar un mundo sórdido, sino también como acciones en las cuales se manifiesta o explicita directamente "lo real",

[4] Expreso esta idea a partir de las conversaciones sostenidas con algunos miembros de La Candelaria, durante el encuentro realizado en la Casa del Teatro, México, D. F., noviembre de 2004.

propiciando la emergencia de nuevas cartografías y sujetos en los territorios de lo artístico. En lugar de actores y de espacios ficcionales, el arte colombiano también ha explorado la dura realidad cotidiana, incluyendo como protagonistas a los habitantes de las calles, sobrevivientes en los promiscuos laberintos del comercio y consumo de narcóticos. La apuesta se ha dirigido a la exploración de acontecimientos de presencia, desmarcados de las formas tradicionales de representación.

Diferenciado de las prácticas que animaron el Nuevo Teatro colombiano y latinoamericano desde los años sesenta, el colectivo Mapa Teatro en Bogotá se ha configurado como un laboratorio de artistas que ha ido desarrollando experiencias diversas en el campo de la teatralidad, la ópera, el *performance*, la radio, las instalaciones vivas y mediáticas. Concebido como núcleo generador de proyectos en el que se integran diversos artistas de manera no permanente, Mapa Teatro ha sostenido la investigación —importante herramienta para la teatralidad latinoamericana independiente y experimental— como arma clave para la estructuración de procesos artísticos insertos en determinadas comunidades. Practicantes del teatro como "experiencia total", como "laboratorio del imaginario social", han desarrollado diversas propuestas que expanden la teatralidad, ya sea por el modo en que configuran lo escénico, por los espacios que intervienen, o por la situación en la cual se implican. En una inversión del tradicional principio que ha planteado el teatro como espejo, estos creadores parten de la convicción de que es la vida la que debe ahora tomar el teatro.

La teatralidad de Mapa Teatro, abierta siempre a enriquecedores y contaminantes procesos, se aleja radicalmente del concepto tradicional de montaje teatral. Sus creadores y directores, Rolf y Heidi Abderhalden, son artistas que transitan desde las artes visuales al teatro, desarrollando instalaciones plásticas, videoinstalaciones, *performances* y escrituras escénicas que interesan más

como experiencias vividas que como representaciones.[5] Algunas creaciones escénicas han sido concebidas como instalaciones para ser también recorridas por el público al terminar el suceso teatral. En *Ricardo III* (2000),[6] versión realizada a partir del texto de Shakespeare, la acumulación de calaveras sobre la escena, los artefactos y materiales bélicos en los vestuarios —municiones dispuestas entre las sedas y tejidos de camuflaje o integrando las coronas para ataviar las cabezas— materializaban configuraciones icónicas de la violencia cotidiana.

Comprometidos con la experimentación en las fronteras, este colectivo está menos interesado en el actor como "agente de ficción", proponiendo su funcionamiento como "operador" e insistiendo en la comprensión de la teatralidad como "acción no representada" o simplemente como "una acción real en tiempo real" (Mapa Teatro, 2001: 23).[7] Mapa Teatro se ha acercado a los conceptos de la plástica y se han alejado de las convenciones de un teatro que gira en torno a un espacio ilusorio, proponiendo sus trabajos como "actos específicos", efímeros e irrepetibles. Se trata de un colectivo de amplio reconocimiento tanto nacional como internacional, que se ha distinguido por la alta elaboración de metáforas visuales, así como por el compromiso humano y artístico con proyectos vinculados a situaciones complejas y a comunidades de extrema marginalidad.

Precisamente en este vínculo observo un importante atributo de liminalidad, al tratarse de experiencias producidas en los intersticios y márgenes de las estructuras sociales, donde sobrevive una parte de aquellos que en el vocabulario sociológico han sido llamados "de los últimos peldaños", expulsados por los sistemas de estatus. En el pensamiento utópico y visionario de Víctor

---

[5] Información tomada del programa de presentación del grupo a propósito de *Ricardo III*. Todas las referencias corresponden a este texto. Agradezco a Rolf y Heidi el acceso a estos materiales.

[6] Con dirección de Heidi Abderhalden, *Ricardo III* se presentó inicialmente en la Casa de Mapa Teatro en Bogotá, entre marzo y abril de 2001.

[7] De la carpeta de *Ricardo III,* Mapa Teatro, 2001. Documento proporcionado por Rolf y Heidi Abderhalden.

Turner, la liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural constituyen condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte.

Una parte importante del trabajo de Mapa Teatro se ha desarrollado en torno a la memoria viva y a la demolición del barrio de Santa Inés-El Cartucho, un límite en pleno centro de Bogotá en el cual coincidía una numerosa población de recicladores, almaceneros, pequeños comerciantes, traficantes, personas desplazadas por la violencia y habitantes de la calle.[8] Mapa Teatro abordó esta problemática a través de un extenso proceso en el que se involucraron varios exhabitantes del lugar. En cada una de las creaciones generadas se comprometieron dispositivos diversos, desde intervenciones, instalaciones, videoinstalaciones, *performances*. La utilización de recursos procedentes tanto de las artes visuales como de las artes escénicas, atravesados por referentes literarios, mitológicos, antropológicos y de diversos campos teóricos, expresa la textura híbrida que caracteriza a los trabajos de este colectivo.

El primer acercamiento a El Cartucho fue a través del Proyecto C'úndua,[9] propuesta interdiciplinaria[10] que incluyó comunidades afectadas por "procesos informales de desarrollo", como la localidad de Usaquén. Realizado en el marco del Programa Cultura Ciu-

[8] A principios del siglo XX Santa Inés había sido un barrio de abolengo, posteriormente abandonado por los vecinos de cierto poder económico. A mediados de siglo, con el estallido del "Bogotazo", los desplazamientos de campesinos hacia la ciudad, así como los diversos servicios urbanos que se establecieron en la zona, produjeron una situación de desgaste, violencia e indigencia demasiado visible, que convirtió a El Cartucho en una excluyente frontera social. Allí sobrevivían los que la sociedad llamó "desechables", y sus calles se convirtieron en centro de operaciones del comercio narco.

[9] *C'úndua* es un término de la mitología arauca que significa "el lugar al que todos iremos después de la muerte".

[10] En ella participaron artistas escénicos, plásticos, etnógrafos, antropólogos, comunicadores, historiadores y geógrafos.

dadana —conceptuado e impulsado por Antanas Mockus,[11] con el apoyo de la Alcaldía Mayor de Bogotá—, este proyecto trascendió el ámbito institucional en el cual estaba inserto y contribuyó a la reconstrucción de la memoria de la ciudad, propiciando otras formas de relación entre sus habitantes. Al explorar en topografías urbanas límites, más allá de los planes de desarrollo de la ciudad, el proyecto se proponía tender puentes entre habitantes y colectivos artístico-intelectuales, buscando constituir una "comunidad experimental" temporal capaz de redimensionar realidades. Más que crear obras o productos artísticos se privilegió la convivencia, la relación entre "sensibilidades artísticas y no artísticas". Desmontando la concepción del arte como acción instrumentalizada para la producción de obras, C'úndua fue generando espacios de encuentro y efímeras *communitas* en las que emergieron otras subjetividades poéticas.

El trabajo realizado en Usaquén[12] incluyó estrategias relacionales que impulsaron una cultura de la participación, proponiendo el arte como un elemento de uso y comunicación: el trabajo se desarrolló a partir de pequeños grupos al interior de los barrios, privilegiando el encuentro con el otro, explorando los límites entre

[11] Filósofo, matemático, escritor, pedagogo y político. Rector de la Universidad Nacional de Colombia en 1990. Alcalde de Bogotá con diversos mandatos: 1995-1997 y 2001-2003, específicamente éste es el periodo durante el cual se realizó el Proyecto C'úndua. Cultura Ciudadana fue un proyecto de convivencia pacífica que buscaba favorecer la participación ciudadana, utilizando una serie de estrategias lúdicas y artísticas que intentaban acortar las distancias entre la ley, la moral y la cultura, y como estrategia para enfrentar la violencia cotidiana, rango en el cual logró tener un impacto importante al reducir el número de muertes diarias. Pero sin lugar a dudas, se trató de un proyecto oficial que experimentó nuevas formas de control sobre la sociedad.

[12] La primera etapa del Proyecto C'Undua, "Un pacto por la vida", fue desarrollada en barrios de la localidad de Usaquén, en las laderas de los cerros nororientales de Bogotá, donde fueron instalando sus viviendas varias generaciones.

lo público y lo privado. Durante esta experiencia los habitantes de la localidad crearon dibujos, *collages*, fotografías, narraciones, instalaciones, eventos performáticos, paisajes sonoros. Se generaron los "Libros de la memoria",[13] donde se reunieron historias, dibujos y fotografías. La vida cotidiana, los espacios domésticos e íntimos fueron capturados por las lentes fotográficas de los más jóvenes, y ganaron un lugar en la escena pública —"La casa en la calle"— a través de carteles instalados en los paraderos de autobuses de la ciudad. Si la práctica artística propició otras formas para relacionarse y expresarse, también fue una experiencia de visibilización. Los rostros y voces de la periferia ganaron un lugar en el macroespacio de la urbe. Sobre la fachada del Congreso en la Plaza Bolívar ("Poner la cara por Bogotá"), se proyectaron los registros fotográficos realizados durante la experiencia, mientras los "Libros de la memoria" eran presentados por sus propios autores.

Los caminos transitados por aquel arte que se propone ser una acción concreta a favor del derecho a la vida, a la visibilidad y al reconocimiento de los otros excluidos, acumulan importantes referentes. En 1986, el artista polaco Krzysztof Wodiczko, radicado en Norteamérica, desarrolló en Nueva York una proyección de imágenes de *homeless* sobre fotografías de cuatro grandes monumentos del parque de Union Square, buscando introducir la realidad de la gente sin hogar en la conciencia histórica y mítica de la ciudad (Hollander, 1993: 24). La proyección —presentada en la 49th Parallel Gallery— transformaba las fotos de los monumentos al subvertir las situaciones que ellas representaban: sobre la estatua ecuestre de George Washington emergía la imagen de un hombre que en silla de ruedas limpiaba parabrisas en la calle, a la vez que sobre la estatua de la Caridad se proyectaba la imagen de una mujer que pedía limosna. Otro artista emigrado a Nueva York, Qiang Chen, ha desarrollado proyectos con habitantes de la calle. Como parte de la instalación-*performance Fantasmas en el fin de siglo*,

[13] Cada adulto recibió un libro en blanco. Los que no sabían escribir fueron auxiliados por sus hijos y familiares.

realizada entre abril y mayo de 1992, Chen fotografió a más de seis mil *homeless*, e imprimió sus retratos en carteles que fueron pegados por el artista y algunos de ellos sobre los muros de Manhattan.

En Bogotá, Mapa Teatro ha explorado la posibilidad del arte como una práctica crítica hacia las políticas urbanas de exclusión. En el año 2002 el grupo desplegó una investigación que se extendió varios años y que generó distintas experiencias artísticas con los habitantes del antiguo barrio de Santa Inés-El Cartucho[14] en torno a la demolición del barrio y a la construcción en ese lugar del llamado Parque Tercer Milenio. La práctica emprendida por Mapa Teatro exponía el alto costo social de los procesos de asepsia urbanística y visibilizaba críticamente las políticas oficiales en la construcción de una imagen pacificadora de la ciudad.[15]

La experiencia de Mapa Teatro con algunas de las personas afectadas por los procesos de desalojo y demolición de El Cartucho detonó otras narraciones, otras mitologías personales y co-

---

[14] "¿Por qué El Cartucho se llama Cartucho?" es la pregunta que abre el último trabajo *(Testigo de las ruinas)* de Mapa Teatro en torno a estos sucesos. Transcribo las respuestas de algunas de las personas que allí vivieron: "Cartucho se refiere a escondite", "significa como bolsa porque fuimos personas que entramos allá pero fue un poquito difícil salir", "cartuchos de pólvora, vamos a comprar los cartuchos, vamos pa'el Cartucho".

[15] Mapa Teatro había comenzado a trabajar en la zona durante el proceso de desalojo y demolición. El programa para derruir el barrio había sido iniciado durante la alcaldía de Enrique Peñalosa (1997-2000) como parte del Plan de Desarrollo de su administración y de su Proyecto Tercer Milenio, exigiéndose el desalojo de la población que allí vivía para la construcción de un extenso parque nacional. Los habitantes de las calles y tugurios del barrio de Santa Inés se vieron obligados a desplazarse a otras zonas de la ciudad, iniciándose también lo que ha sido conocido como el "fenómeno cartucho": la expansión de numerosos habitantes de las calles de aquel barrio por toda la ciudad, situación que se fue agravando y que hasta la fecha parece continuar sin solución. Solamente una mínima parte de esta población ha sido reubicada después de múltiples protestas. Algunos de los que se integraron al trabajo con Mapa Teatro seguían viviendo en las calles, otros estaban en procesos de rehabilitación.

lectivas. Aproximando mitos universales a relatos y experiencias particulares, fueron tejiendo historias locales. Al retomarse el mito prometeico desde la reescritura de Heiner Müller, se tensionaban las relaciones entre el "tiempo del sujeto" y el "tiempo de la historia".[16] La paradoja del héroe interiormente anudado al águila que por miles de años había devorado sus carnes, detonó metáforas muy personales en los relatos de los habitantes de El Cartucho. Concentrarse en la experiencia interpersonal propició la aparición de procesos más singulares e íntimos, de nuevos microrrelatos míticos. Según las vivencias, cada participante realizaba su personal configuración de Prometeo y configuraba sus propias analogías.[17]

En el marco de la experiencia escénica se cruzaron imaginarios míticos colectivos y personales. *Prometeo* fue un *performance* sostenido por los testimonios de los propios habitantes de El Cartucho sobre las ruinas del lugar. En diciembre de 2002, en el

[16] Los vínculos con el creador alemán son también teóricos. Müller concibió el teatro como un "laboratorio de la fantasía social" que moviliza la imaginación a través de imágenes y procesos alternativos. Mapa Teatro lo experimenta como un "Laboratorio del imaginario social" a través del cual se reconstruyen imágenes y narraciones que se reintroducen en la conciencia histórica y mítica de la ciudad.

[17] Transcribo un fragmento del texto de Müller y del texto final creado por Carlos Carrillo, antiguo habitante de El Cartucho: "Allí, un águila con cabeza de perro comía cada día de su hígado que se reproducía sin cesar. / El águila, que lo tomaba por una porción de roca parcialmente comestible, capaz de hacer pequeños movimientos y de emitir un canto disonante, sobre todo cuando se lo comía, hacía sus necesidades sobre él. / Este excremento era su alimento, él lo devolvía transformado en excremento sobre la piedra de abajo" *(La liberación de Prometeo*, Müller). "En este lugar, un hombre con cara de buitre devoraba todos los días el dinero de mis bolsillos que tenía que llenarlos sin parar. / El hombre, que me miraba como algo insignificante que podía devorar cuando quisiera, *carramaniao* y con un suspiro agonizante, sobre todo cuando consumía, también descargaba sus porquerías sobre mí. / Yo me alimentaba de esta porquería y lo devolvía en mi propia degradación sobre el suelo de este lugar" ("Prometeo", Carlos Carrillo).

lote prácticamente ya vacío del barrio de Santa Inés, se presentó la instalación teatral *Prometeo. Primer Acto*. En diciembre de 2003, tuvo lugar la segunda edición.

El acto escénico desmontó las presencias en dos niveles: primero, en un "tiempo estético", la presencia real —no del personaje, sino de la persona que convertía su propio relato en acto performativo, realizando pequeñas acciones, casi rutinarias, sobre las mismas ruinas del lugar donde habían vivido—; y segundo, en un "tiempo cotidiano" estas personas manifestaban sus relatos recientes, sus historias de vida, a través de unas pantallas panorámicas en las que emergían sus memorias, imágenes de la ciudad cuatro décadas atrás, fragmentos fílmicos de la demolición del barrio; como si la virtualidad buscara ser una extensión del espacio borrado. La liminal *communitas* que allí se había constituido sólo era posible desde una temporalidad y un espacio poéticos, desafiando una realidad de miserias humanas. Por un acto de inversión poética, los que habían sido expulsados emergían en una liminalidad metafórica, igualados ya no en la indigencia excluyente sino en la acción creadora, en el tejido de memoria y sueños, en la posibilidad de imaginar por unos instantes otras alternativas de vida.

Nelly Richard ha abordado el testimonio como la reinscripción en primera persona de vivencias intransferibles que obligan a repensar los dilemas de la representación y a buscar procedimientos y escenas para entrelazar las experiencias pasadas en el presente (2001a: 12). Pero en las narraciones testimoniales, hacer memoria no es hacer una "mera revelación de lo sucedido" (13), sino que la memoria es performativa y reactiva críticamente los acontecimientos vividos.

Cómo los *performers* "dicen lo que dicen" o hacen lo que hacen, fue un momento crucial en el proceso de *Prometeo*. La condición residual de todo testimonio cobraba una fuerte presencia en el carácter fragmentario de los relatos verbales, en contraste con la determinante presencia de los *performers* in situ. Pienso que allí estaba la peculiaridad del cómo decir lo que decían o cómo sostener corporalmente el recuerdo de lo vivido y lo perdido. No había

pretensión representativa en *Prometeo*, sostenido en performatividades evocadoras, pero también en el acto de duelo que asumía la pérdida sin restitución.

Prometeo puede ser registrado como una acción escénica o un *performance*-instalación, pero fue también un acto de vida, ritual de despedida. Las hibridaciones no fueron sólo artísticas, aunque se usaran estrategias teatrales, visuales y/o cinematográficas. La frontera más delicada que aquí se trazó estuvo en la zona donde se fundía la experiencia personal y el hecho estético. La fusión de escenarios artísticos y de topografías sociales detonaba una extraña cronotopía liminal suspendida en la frontera entre dos mundos, desde donde emergía una *communitas* sostenida por la tensión metafórica entre lo mítico, lo estético y lo real. Para los participantes, *Prometeo* emergió como "una experiencia 'antropológica', poética y mítica del espacio en una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad" (Rolf Abderhalden, 2003: 53), en la que se configuraba una especie de ciudad trashumante y metafórica. Me importa considerar esta visión pues sugiere la conformación de un corpus liminal y abierto, de una antiestructura en el propio corazón de la estructura social, al margen de las cotidianidades y de las formas habituales de convivencia, y donde los exhabitantes del desaparecido barrio encontraron la posibilidad de transustanciar la sordidez, el olvido, el desalojo y la muerte, en microutopías personales, en efímeras subversiones micropolíticas.[18]

A lo largo de cinco años Mapa Teatro realizó otras experiencias en torno a la problemática de El Cartucho, en diferentes formatos. Dos instalaciones: *Re-corridos* (2003) —en la casa de Mapa Teatro, en el centro de la ciudad— y *La limpieza de los establos*

[18] El término "micropolítico" procede del corpus de Gilles Deleuze. Absorbido por el pensamiento contemporáneo, ha sido retomado entre otros por Eduardo Pavlovsky para referirse a movimientos de pequeñas comunidades, a gestos de resistencia no precisamente masivos ni liderados por instituciones, a proyectos más personalizados y singulares en los cuales también se construyen pequeños espacios utópicos —microutopías— que no buscan una legitimación totalitaria.

de Augías (2004), en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el 2005 realizaron la videoinstalación *Testigo de las ruinas*, en la que se documentó la memoria del proceso en torno a Santa Inés-El Cartucho: la vida del barrio antes de la demolición, su reducción a escombros, y la construcción del Parque Tercer Milenio sobre el mismo terreno. En esta acción, el testimonio se sostenía con la presencia de la última habitante de El Cartucho, Juana Ramírez, quien preparaba "en escena" arepas y chocolate para ofrecer a los espectadores al finalizar el evento. El carácter productivo y ritual de la acción realizada por la exhabitante de El Cartucho, que "en escena" realizaba lo que había sido su fuente de sustento en el barrio, era el mejor testimonio de la condición de vida de aquellos que fueron obligados a desplazarse por decisiones de un proyecto político y urbano interesado en la construcción de una nueva imagen de la ciudad, sin importar el precio social y humano.

La limpieza de los establos de Augías tomó como referente "Los trabajos y proezas de Heracles", propiciando una serie de asociaciones entre la situación mítica de Heracles —la manipulación y el exilio de que fue objeto— y los procesos de exclusión, violencia y desalojo que vivieron los habitantes de El Cartucho. La instalación integró dos relatos visuales, en dos tiempos y espacios: uno museográfico y cerrado —el Museo de Arte Moderno de Bogotá, Mambo— que funcionó como "lugar de paso", y donde se proyectaba en tiempo real (el presente) la construcción diaria del Parque. El otro, abierto y público, "lugar de origen de la obra", en la zona del parque en construcción —antiguo barrio de Santa Inés-El Cartucho—, donde se proyectaban los testimonios (el pasado) de los habitantes de la última casa derruida. Ambas transmisiones se hacían simultáneamente.

El presente mutante, el diario transcurrir de los sucesos, era proyectado en el Museo —espacio donde tradicionalmente se congela una memoria artístico/cultural— como obra viva y procesual. En el espacio público en construcción se instaló una insólita y abierta "galería" donde podían apreciarse los testimonios videograbados —obra documental— que referían momentos del pasado reciente.

El evento se configuraba desde la mirada del espectador sobre los diferentes fragmentos espacio/temporales. Estos "cuadros" virtuales ofrecían un material documental a examinar por aquellos espectadores interesados en problematizar las relaciones (im)posibles entre reconstrucciones urbanas y restauraciones sociales.

En la disposición de los materiales y los espacios, observo estrategias de inversión. Lo que se intentó manejar como problema local bajo una política de ocultamiento (borradura, desaparición), reapareció como problema público, actualizando la memoria reciente, interceptando el olvido, amplificando la visibilidad a través de la repetición de los testimonios de los desplazados.

Los retornos de lo real en la teatralidad testimonial sugieren vínculos y diferencias con la vocación documental que emergió en los sesenta (lo real textualizado). En una aproximación al teatro documento, pero también en un desplazamiento de lo macro hacia lo micro, emergen microrrelatos que siguen dando cuenta de las prácticas de violencia y marginación que una parte del corpus social ejerce sobre el otro. Marcando las diferencias con la construcción documental de hace cincuenta años, la teatralidad testimonial se sostiene desde la presencia de sujetos y memorias específicas, los cuerpos emergen sin mediatización: texturas de lo real.

Communitas votiva

En la experiencia de algunos creadores colombianos se configuran situaciones liminales que están acotadas por estados de contención y actos de ofrenda, constituyendo *communitas* líricas que sugieren otro tipo de religaciones.

El artista visual y *performer* Álvaro Villalobos[19] ha desarrollado parte de sus procesos creativos en ámbitos de marginalidad y pobreza, como formas de accionar en la vida cotidiana. Algunas experiencias se las ha planteado como inmersiones exploratorias,

[19] De origen colombiano, actualmente reside en México.

como "acto de vida". La opción de vivir la indigencia durante algunos meses empujó su práctica hacia una zona liminoide, al margen de la esfera artística, transustanciando la experiencia poética en devenir existencial. Este tipo de acciones, sostenidas en el ofrecimiento del cuerpo, connota reminicencias artaudianas, al configurar en el sujeto artístico un escenario corporal donde se pone en crisis a la propia materia humana, adelgazando los límites entre experiencia estética y experiencia de vida. Más allá de Artaud, la concepción de la obra como gesto nos remite a los propósitos de realización del arte en la vida, a las experiencias procesuales donde la obra se dibuja en el fluir de la existencia.

Explorando ese umbral, Álvaro ha realizado una serie de ayunos, en un alargamiento progresivo del tiempo. La abstención alimenticia durante varias horas, incluso días, se ha llevado a cabo en lugares tan diferentes como un salón en la Universitat Politécnica de Valencia,[20] una galería de arte en Medellín,[21] a la entrada del Museo del Chopo[22] y en la Plaza de Santo Domingo,[23] en el centro de la ciudad de México. En todos los casos el cuerpo fue ofrecido, expuesto a condiciones casi límites de resistencia, y en algunos casos la acción se desarrolló en sitios precarios. Estos gestos aparentemente solitarios de un creador que asume una situación de riesgo vinculada a problemáticas de las márgenes, expresa la voluntad de visibilizar.

Si bien fueron experiencias individuales y solitarias, en ellas emergió la liminalidad. La marginalidad voluntaria del artista respecto al espacio cotidiano donde circulan los alimentos, lo conecta con el estatus de inferioridad y exclusión. Poéticamente se instala una votiva *communitas:* en tanto acción-ofrenda que

---

[20] *Acto sincrético, ex voto*, 1999.

[21] *Acción sincretizada*, *ex voto*, octubre 2004, Sala de exposiciones Comfenalco, Medellín, Colombia.

[22] Durante el Primer Festival de Performagia en el Museo Universitario del Chopo, México, D. F., 2003.

[23] La acción titulada *Mientras todos comen*, fue realizada desde las 8 de la mañana del 24 de diciembre del 2003, hasta la noche del día siguiente.

lo aproxima temporalmente a una comunión física y espiritual con los que viven en ese estado. El ayuno como acto sacrificial, como medio para un proceso de comunión, puede considerarse un "rito de paso" pues es acción transformadora y transitoria, religadora en tanto experiencia que hace de la privación una ofrenda. El propio nombre con que se presentan estas acciones, como exvotos, sugiere al artista como oferente. Los exvotos son actos de agradecimiento por un beneficio recibido, son también un acto de comunión y de fe muy recurrente en las religiosidades populares. En las acciones de Álvaro Villalobos los exvotos son también huellas de una religiosidad sincrética donde se entretejen memorias de prácticas familiares y actos propios que religan y reordenan zonas de la existencia.

Si bien el trabajo de este artista ha privilegiado la instancia relacional con un uso mínimo de recursos escénicos y visuales, acotando el cuerpo a estados de quietud y silencio, otras de sus acciones se realizan como intervenciones que buscan generar algún beneficio inmediato para comunidades en situaciones de riesgo y precariedad. Las acciones realizadas en la calle de El Cartucho, Bogotá, fueron conceptuadas como actos por la vida, como gesto de señalamiento contra el asesinato sistemático de habitantes de la calle.[24] Sobre los muros del barrio se extendieron carteles con la frase: "En el mercado de la Indolencia. La muerte está demasiado barata", que fueron colocados en forma de cruces, a la manera de un viacrucis. Como en *Prometeo* (Mapa Teatro), los ejecutantes o *performers* reales fueron los propios habitantes de las calles de El Cartucho. Más allá de presumirse como obras artísticas, estas acciones son gestos éticos. Construidas con recursos mínimos apuestan a la capacidad relacional y al efecto de convocatoria, su propósito no es la producción de objetos para la contemplación, sino involucrar

[24] La acción fue realizada el 17 de septiembre de 1993, en la carrera 11 con calle 6ª, en Bogotá, y fue titulada *La facción*. Agradezco a Álvaro Villalobos toda la información, así como los valiosos documentos visuales facilitados.

a las personas más allá de la condición de espectadores, subrayando la doble relación que habita en los procesos intersubjetivos. En la Ciudad de México Álvaro ha desarrollado convivencias con niños de la calle,[25] con el propósito fundamental de propiciar apoyos específicos e inmediatos: facilitar materiales y organizar con los niños la reconstrucción de sus precarias "viviendas", preparándolas también para la época de lluvias. Más allá de la reparación material, la acción se sostuvo en la experiencia humana misma, en el proceso de relaciones e implicaciones afectivas. Como "plus diferencial" habría que señalar el toque de color que propiciaron los nuevos materiales, efecto visual no menos importante al hacer más visibles las tiendas de los niños sobre las calles del centro urbano.

Desde un punto de vista liminal aprecio una serie de atributos que interesa destacar: la emergencia del artista como "ente liminal": habitante de bordes y ente conector; la instalación de una *communitas* alterna, espontánea y temporal, construida entre el artista y el grupo de chicos de la calle, al margen de cualquier relación de estatus; la creación de una situación intersticial en el propio corazón de la ciudad —en pleno Centro Histórico— como acción frente a la inacción de las estructuras sociales.

Mucho más allá de las distinciones estéticas introducidas por el "arte relacional", las prácticas de Álvaro Villalobos se mueven en una frontera difícil de enmarcar, más allá de las miradas que buscan legitimar ese tipo de prácticas porque son exhibidas en bienales y museos. Villalobos explora la dimensión activista de una práctica que deviene política por la naturaleza de la propia acción, implicándose en las situaciones de las márgenes urbanas y de los espacios subalternos. Saliendo del arte y entrando en la esfera cotidiana, este creador produce una parte de su práctica como ofrendas que a corto plazo parecen incidir en la calidad de vida de algunos grupos humanos.

[25] Esta acción fue titulada *La caja negra o el espacio de Iván* y fue realizada en mayo del 2004, sobre la calle Juárez, en la Alameda Central.

Poéticas secrecionales

La noción del *performer* como productor de un arte secrecional, que se alimenta de su propia corporalidad, que da presencia a sus fluidos, desechos y materias orgánicas, tuvo configuración metafórica en la poética y en el gesto vital de Antonin Artaud.[26] La textura secrecional que él proponía —mucho antes de los rituales orgiásticos del Accionismo Vienés— insistía en el compromiso corporal del actor/poeta/*performer* e introducía la concepción matérica de las acciones performativas.

A través de su escritura, Artaud insistió en el teatro como "acto y emanación perpetua" (1969: 150), como producción de estados no racionales y riesgos vitales. Si en sus primeros textos emergía una corporalidad poética que redimensionaba la teatralidad, hacia finales de la siguiente década Artaud va a proponer una corporalidad escatológica. El cuerpo que produce y expulsa secreciones no puede prescindir de la muerte de lo propio. La materia fecal expulsada es constitutiva de vida.[27] Esta experiencia que Artaud concreta en materia poética a través de su escritura, remite a visiones cosmogónicas duales, al cuerpo doble de la concepción grotesca. Para Artaud la obra artística se constituye con los desechos propios, es también secreción del cuerpo. La escatología grotesca se concreta en una textualidad donde la palabra es aún el medio para la representación de los dramas corporales, configurando "una textualidad del cuerpo" (Weisz, 1997).

El *performer* colombiano Rosemberg Sandoval ha construido su obra sobre "una franja de tolerancia alimentada por el poder

[26] "Artaud propuso la responsabilidad secrecional del cuerpo del artista-poeta-actor, como una relación de la carne con las sustancias y materias de lo performativo. Artaud invocaba las capas de lo performativo con una sinergia despiadada y ósmosis delirante" (Martel, 2001: 49).

[27] "Todo lo que huele a mierda / huele a ser. […] En el ser hay / algo especialmente tentador para el hombre / y ese algo es precisamente / LA CACA" (Artaud, 1977: 81). "Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior expulsa sobre mí su baba" (Artaud, 1998: 11).

de lo marginal" (González, en Sandoval, 2001: 10), implicando una variedad de materiales y medios: dibujos, instalaciones y *performances*, periódicos, ropa usada, gasa, curas adhesivas, objetos encontrados en la calle, desechos de explosiones por atentados, pedazos de paredes, plásticos, alambre de púas, madera amazónica, pedazos de vidrio y concreto, orina, sangre, cabellos, vellos púbicos, vísceras humanas, cadáveres y cuerpos vivos.

Como en la escritura corporal de Artaud, en Sandoval se concreta una práctica artística que incluye la relación con el dolor. A diferencia del corpus textual artaudiano, la constitución poética del *performer* colombiano es matérica: directamente aparecen los pedazos y secreciones de cuerpos humanos y urbanos. Fuera del ciclo vital de lo grotesco, la materia residual que integra la obra de Rosemberg representa las caídas y expulsiones de un corpus social. Figuras descartables, desbordamientos del gran cuerpo que desecha lo que ya no puede digerir. Materia abyecta producida en los límites de un gran corpus en estado de pérdida.

El cuerpo abyecto se aproxima al grotesco al hacer visible ese otro cuerpo interno que al salir se descompone, molestando, incomodando la mirada, contaminando, haciendo evidente el principio de fecalidad y escatología que habita la vida. Lo abyecto nos sitúa en una relación compleja con lo moral al exhibir la fragilidad de lo legal, perturbando el orden (Kristeva, 2000: 11). Pero aunque ambos estados desestabilicen la mirada y perturben los mecanismos concebidos para maquillar lo desagradable y lo feo, la connotación fúnebre de la abyección le impide igualarse a lo grotesco.

Lo que percibo como abyecto en las obras de Sandoval remite a la exclusión y a la suciedad, a los desperdicios y desechos corporales, al poder revulsivo de la carne expuesta, siempre como producciones de un doble cuerpo. En sus acciones el cuerpo abyecto es un cuerpo social que se extiende, evidenciando la constitución de un sistema político y moral que lo provoca y disimula. Si lo abyecto de manera general nos sitúa en la fragilidad de los límites, su configuración social habla de esas márgenes donde se negocia y se juega la vida y la muerte, cínicamente disimuladas por las estructuras de estatus

y conscientemente evidenciadas por las *communitas* espontáneas de las márgenes[28] y las *communitas* poéticas de los intersticios.

En muchas de sus acciones el artista ha expuesto sus propios fluidos corporales mezclados con sustancias y objetos que proceden de un corpus social generalmente marcado por situaciones críticas. Incluyo una relación que ejemplifica la idea: en *Extensión* (1980-1981) la orina del artista circulaba por sondas que sostenían sábanas usadas a las cuales se adhirieron vellos púbicos; en *Acciones individuales* (1983) los cabellos de cadáveres fueron utilizados para escribir un extenso texto con el cual se cubrieron las paredes y el piso del Museo de Arte Moderno de Cartagena; en *12 de marzo de 1982*[29] tiñó con sangre los periódicos; en *Caquetá* (1984) envolvió en gasa y sangre pedazos de madera amazónica; en *10 de marzo de 1982* utilizó vísceras para tejer una gran malla que se extendía de pared a pared, allanando el espacio del público dos días

[28] Con la expresión *"communitas* espontáneas de las márgenes" intento referirme a la agrupación de indigentes y personas de las calles que se aproximan y auxilian para sobrevivir. En una dimensión diferente me refiero a las *communitas* poéticas como aquellas que emergen en la breve temporalidad de los actos poéticos.

[29] "El 12 de marzo de 1982 es un día normal, pero es un día tenso porque son cosas que están sucediendo en el país antes de elecciones. La fecha 12 de marzo coincidió con una jornada de acciones e instalaciones que se hacían el 10, 11 y 12 de marzo de 1982, y entonces las enumeré con la fecha. La pieza es una gran instalación hecha con los periódicos de ese mismo día. Me regalaron los 500 periódicos en la mañana y empecé a colocarlos y a adherirlos de manera legible y secuencial. La instalación se hizo en la mañana para ser inaugurada en la noche de ese mismo día, esos periódicos tenían validez ese mismo día. En el piso había una especie de almohadillas hechas con periódicos teñidos en sangre. El asunto era teñir la desinformación. Teñir la noticia. Esta sangre era de cadáver humano que me robaba en las morgues. La pieza generó mucho calor porque era encerrar el espacio en papel periódico, la gente solamente tenía entrada al lugar por las esquinas al levantar las cortinas de periódicos. El espacio se ahogó en calor. Alteré la temperatura del lugar físicamente" (Sandoval, 2005).

antes de las elecciones,[30] y en *Síntoma* (1984) utilizó un órgano humano, una lengua impregnada en sangre para sobreescribir en las paredes del Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil palabras que aludían a un estado de violencia.[31]

Lo que podríamos considerar reminiscencia *povera*[32] es en este artista coherencia natural con su propia condición de vida: como revela Miguel González,[33] el trabajo de Sandoval nace del exceso

---

[30] "El asunto en este tipo de obras es transgredir valores éticos y morales. Los éticos me los salto fácilmente, pero con los valores de la memoria es más difícil porque la memoria tiene que ver con los parámetros adquiridos socialmente. Con los materiales que empleo para elaborar la obra lo consigo, creo yo, porque a pesar de usar materiales tan fuertes uno les da otro tipo de lectura y dirección. Son vísceras pero tratadas sin expresión y con mucha frialdad. Es un trabajo con vísceras pero sin aire expresionista ni minimalista. En esta performance con vísceras yo no derramé ni una gota de sangre en el piso. Lo único que había era un fuerte hedor, que era lo que anudaba la pieza. Era un olor fuertísimo a formol con víscera pútrida. Dolor entorchado en piedad" (2005).

[31] "*Síntoma* son unos textos que elaboré con una lengua humana. La lengua la impregnaba en sangre y luego escribía con ella sobre las paredes del museo. Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre texto, una palabra encima de otra palabra. El texto contenía palabras como: desaparición, temor, violación, muerte, asesinato. Al final quedaba un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre" (2005).

[32] Término acuñado en 1967 por Germano Celant para designar el arte matérico realizado por un grupo de artistas italianos que proponían una cultura artesanal en oposición a la cultura industrial. Las obras eran procesos realizados con materiales pobres como fieltro, carbón, piedras, arena, cemento. Pero en la obra de Rosemberg hay que distinguir la presencia de lo matérico orgánico, situación que lo aproxima más a prácticas performativas que a la dimensión matérica explorada por artistas plásticos ubicados en los terrenos de la pintura y del instalacionismo, y que también ha abordado Sandoval.

[33] Crítico de arte, curador en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, donde ha organizado exposiciones de las producciones de Rosemberg.

de las carencias y se alimenta "de las entrañas de la miseria, el desasosiego, los elementos bélicos, la paradoja de la vida, la evidencia de las muertes" (2002: 185). Desde la visión del artista, su obra está anclada en "razones pragmáticas" o posibilidades económicas,[34] como en obsesiones y/o necesidades propias:

> Para que una pieza pueda formar parte de mi obra, rigurosamente tiene que haber sido usada, tener una historia previa […] Yo casi no compro nada para realizar mis piezas, todo lo recojo y le doy otro sentido, otra dirección; tengo una obsesión por la mugre [Sandoval, citado en Ramírez, 2002].

Más que una reformulación del *ready-made,* interesa la necesidad de que los materiales tengan "una historia previa". Importa el relato por el cual los objetos pasarían de un valor de uso a un valor de culto. En este caso el valor está en relación con la historia que transmite, con la carga que irradia en una relación ritual. Ésta es la situación que importa cuando concibe el proyecto de trabajar con cadáveres de personas con antecedentes políticos, o cuando realiza *performances* privados que son también microrrituales cargados de politicidad (como en *Morgue*, 1999).

En varios de sus actos performáticos, Rosemberg interviene como una especie de mediador chamánico que conjura el dolor. Vestido totalmente de blanco y como poseído por un *pathos* de desidentificación, manipula vísceras y residuos corporales, limpia mugres cotidianas. Podemos evocar acciones como *Baby Street* (1998-1999) donde lavó el rostro, las manos y los pies a un niño de la calle, utilizando gasas y alcohol que iba extendiendo hasta configurar un *sfumato* de mugre. Y el *performance* así titulado: *Mugre* (1990), en el que transportó sobre sus hombros a un indigente adulto hasta dibujar con su cuerpo "una línea de dolor y

[34] "Pienso que los materiales tienen mucho que ver con las necesidades y condiciones económicas de uno". "La relación con esos materiales está hecha a partir de razones pragmáticas porque yo no tengo dinero" (2005).

mugre sobre la pared blanca del museo" (Sandoval, 2001: 21).[35] En un sentido radicalmente opuesto a los *performances* de Yves Klein *(Anthropométries de l'époque bleue*, 1960), Rosemberg pinta con mugre, mancha las cajas blancas de galerías o museos, haciendo visible las abyecciones cotidianas del cuerpo social.

Las acciones de este *performer* vulneran la moral, perturban la percepción, incomodan y confrontan, de allí que se les señale como rituales impúdicos. Rosemberg ha dicho que él trabaja con el cinismo,[36] colocándose del lado contrario a lo consensuado como "políticamente correcto". En un mundo donde nos sobrepasa el cinismo cotidiano tal vez no debería escandalizarnos su uso como estrategia artística para señalar y confrontar. Como ha señalado Miguel González, la eficacia de su obra está en la capacidad de consignar los elementos más despreciables que habitan en las entrañas de una sociedad infame (citado en Sandoval, 2001: 8).

En las expulsiones corporales se desencadenan procesos contaminantes; se supone que las sustancias que el cuerpo expulsa contaminan: al ser desechos, partículas de muerte, representan lo impuro, lo que no debe ser tocado. La purgación o la llamada *catarsis* ha estado asociada a estos movimientos de expulsión de los fluidos corporales, como el llanto, los sudores, el vómito, o incluso la salida definitiva del cuerpo, la propia muerte. El acto de purificación poética sólo protege de lo abyecto a fuerza de sumergirse en él, considera Kristeva (2000: 42). Esta idea ayudaría a comprender la metáfora del creador como *pharmakos*, como chivo expiatorio que convive con lo impuro, llegando incluso a

[35] "El hecho de que el indigente en *Mugre* no toque el piso, me maravilla, él se mantiene siempre por encima como un ángel, y además el hecho de que él mismo manche el museo con su mugre me parece genial, es la mugre como pigmento, como óleo de paleta rancia y sucia. Es la mugre de la ciudad vertida a través de un miserable sobre el museo blanco y reluciente" (Sandoval, 2005).

[36] Me estoy refiriendo a los pronunciamientos de este artista durante el encuentro con el grupo internacional Black Market, desarrollado en la Ciudad de México (junio de 2003).

absorberlo, a simbolizarlo, hasta convertirse en *katharmos*, en el oficiante que a fuerza de ser *pharmakos* es también el que proporciona la *catarsis* y la posible curación. Esta naturaleza ambigua del *pharmakos* la observo en las prácticas votivas y rituales de Álvaro Villalobos y Rosemberg Sandoval. Conviviendo con el dolor, la contaminación y la muerte, sus acciones poéticas devienen acto sacrificial.

En *Yagé* (1992)[37] y *Rose-Rose* (2001 y 2003), el cuerpo del *performer* se ofrece, se consagra sacrificialmente. En ambos *performances* la sangre del artista —que brota de las heridas causadas por la misma acción— deviene una ofrenda real y simbólica del dolor propio, a la vez que resulta un desafío a la posibilidad de autodestrucción, como dice el propio ejecutante "un acto de conciencia" que convierte el dolor "en ultra-potencia moral" (2004). Este ritual de autocomunión podría evocar el *performance* de Michael Journiac —*Messe pour un corps* (1969)— donde el artista oficiaba el sacramento de su propia sangre.

En *Rose-Rose*, descalzo, vestido de blanco y sentado sobre un metate, tritura doce docenas de espinosas rosas rojas con sus manos, en las que queda inscrita una "incierta y enferma cartografía del dolor" (2003). Definida por él mismo como "des-escenificación" de una "acción de moral superior", esta acción-rito-ofrenda "dedicada a todos aquellos en quienes el dolor y la barbarie pudo más que el tiempo" fue realizada en la Plaza de Tlatelolco de la Ciudad de México (junio de 2003): ejecutada y percibida en aquel espacio alcanzaba su plenitud expresiva como *communitas* de aflicción.

En ambas acciones el cuerpo herido que ofrece su sangre implica una transgresión consciente de los límites que el cuerpo im-

[37] Existen dos versiones de esta acción, construida a partir del ritual sagrado del Yagé. En una, el artista, ataviado como un "chamán andrajoso", aparecía en un círculo de fuego, leyendo un texto de Julio Cortázar, mientras con un pedazo de vidrio cortaba su piel debajo del ombligo, y bebía la sangre que recogía en su mano. En la segunda versión se cortaba con un crucifijo al que había incrustado un bisturí de cirugía.

pone, y genera una efímera situación de umbral. En *Rose-Rose* manifiestamente realizada como "una acción de moral superior" emergen conexiones éticas con la metáfora de la crueldad artaudiana. Artaud reflexionó la crueldad como un "determinismo superior" (1969: 135), como acción "terrible y necesaria" (110) que permitiría transgredir los límites ordinarios del arte para realizar secretamente actos de creación total. En los ritos sacrificiales de Rosemberg, señalados como actos de transgresión consciente —"consciencia extrema", decía Artaud— hacia un orden moral superior —"determinismo superior", desde Artaud—, percibo el tejido de la crueldad artaudiana. En la "moral superior" habita una utopía ética: la necesidad de comprometer la vida con un orden superior, sólo realizable por medio del acto. La voluntad que impulsa a elevar la propia vida por encima del *detritus*, de la indiferencia al dolor, es una crueldad necesaria, irrenunciable, que debe pagar a la vida el precio que ella exige, parafraseando a Artaud. Observadas como prácticas de un chamanismo personal, estas acciones que reúnen al *performer* y al oferente, al *phármakos* y al *katharmos*, al sacrificado y al chamán, devienen actos de religación con el dolor propio y colectivo: "En mi bello país exhumo la historia anónima u oficial […] / Produzco un arte para nadie en un país sin estado y con mucho miedo".[38]

La obra de Rosemberg Sandoval es una ofrenda de tejidos y fluidos corporales, personales y colectivos, anónimos y propios. Los "objetos encontrados", incluso cuando se trata de cadáveres, son los cuerpos expulsados de la vida por la misma estructura a la cual el artista los devuelve, transfigurados en acciones que evidencian los desastres cotidianos: "estetización de la violencia como una ironía", ha expresado Miguel González, desmarcándose él también de las miradas morales que valoran lo artístico desde lo permisible, y —resignificando sus propias palabras— como "una señal de que lo cultural requiere ampliar el circuito de su propia definición" (2002: 189).

[38] Estos fragmentos corresponden a un texto realizado con lápiz sobre las paredes y el piso de la Sala Mutis, en la Universidad del Valle de Cali, como parte de la acción *Margen* (1996), citado en Sandoval, 2001.

La expansión de los espacios y formas de representación o creación artística, la fusión entre experiencia de vida y violencia cotidiana, parece haber producido un extrañamiento en la mirada del artista. La contemplación de los espacios reales está teñida por la vivencia concreta; el espectáculo de lo real con su alta dosis de muerte y dolor parece haber empujado la expansión de los marcos estéticos. Creando desde condiciones límites impuestas por la violencia en las más diversas topografías colombianas, los creadores han producido una singular obra que es inseparable de la condición experiencial que las genera.

Las prácticas colombianas aquí consideradas constituyen ritos microcomunitarios y exvotos personales donde lo carnavalesco ha sido desplazado por la ironía. Desde la apropiación estética del *detritus*, las refiguraciones míticas de la exclusión, la reinvención sacrificial del *ethos* y las ofrendas fúnebres, la acción poética es acto de visibilidad y apuesta por la vida.

Prácticamente la totalidad de las acciones aquí estudiadas emergen de la delgada frontera entre la vida y la muerte, y quizás por ello buscan insistentemente la afirmación de la vida. En estos ámbitos la liminalidad puede tener una tesitura densa, sombría, austera, configurando actos rituales solitarios e intimistas y generando efímeras *communitas* que voluntariamente se marginan del flujo de la vida. Pero también la liminalidad se instala en los intersticios y suscita la aparición de temporales *communitas* poéticas, frase con la cual deseo referirme a las diferentes posibilidades de acciones e intervenciones artísticas.

En los ejemplos considerados en este apartado se desplaza y debilita la dimensión representacional. En ningún caso se trata de fenómenos escénicos tradicionales realizados en espacios convencionales. Insertas y ampliamente contaminadas con los espacios de lo real, las acciones de Mapa Teatro, de Álvaro Villalobos y de Rosemberg Sandoval se implican directamente en problemáticas de la vida en el marco de una cultura de la violencia, de una dinámica cotidiana de sobrevivencia, y devienen gestos, actos de presencia, acciones éticas realizadas como formas estéticas. Estas prácticas

exponen la situación de un país contradictorio, donde los espacios de la ficción y la realidad están tejidos, y donde el arte quiere ser, ante todo, una acción por la vida.

VI. EL TEATRO TRASCENDIDO (ESCENARIOS MEXICANOS)

…no es en la escena donde hay que buscar
hoy la verdad sino en la calle.

Antonin Artaud (1969: 107)

Más allá de las clasificaciones de otros modos de hacer *teatro*, me ha interesado problematizar la cuestión de la *teatralidad*, fuera y dentro del teatro, en el campo de lo artístico pero también como producciones estéticas cotidianas que trascienden el arte y por supuesto el teatro mismo. Pensar el modo en que la liminalidad se ha instalado en los acontecimientos artísticos y en las performatividades ciudadanas, implica pensar los vacíos representacionales así como la usurpación y manipulación de las políticas de representación. La liminalidad tiene textura política por implicar procesos de inversión de estatus. Es una antiestructura, un "espacio potencial" desde el cual se desautomatizan los discursos del campo del arte y de la representación política, dinamitando lugares comunes.

Cuando concluía la primera parte de esta investigación, de manera imprevista se instalaron en la ciudad donde vivo escenarios radicalmente liminales. El movimiento de Resistencia que surgió en México en respuesta al fraude electoral del 2 de julio de 2006, generó situaciones y espacios en los que la sociedad civil expresó la protesta. Bajo el influjo de la temperatura de los tiempos, después de los plantones[1] que invadieron el zócalo y algunas calles

[1] Al finalizar el mes de julio de 2006, el domingo 31, durante la Tercera Asamblea Informativa realizada en el zócalo de la Ciudad de México y

principales del centro de la ciudad, incluso después de los disturbios populares y las represiones contra la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), escribí estas páginas con el deseo de disipar un cierto *déjà vu*.

La disidencia y la desobediencia civil han proporcionado estrategias pilares desde el siglo XIX para las acciones de los movimientos de resistencia pasiva.[2] La resistencia civil es una forma de lucha política basada en la desobediencia por la vía de la no violencia. Dada la necesidad de colaboración que requiere la gobernabilidad, se trata de una táctica eficaz para socavar al poder manifestando el retiro del consenso y la objeción de conciencia. Este tipo de acciones —tal y como se realizaron en la Ciudad de México entre agosto y septiembre del 2006— pueden concretarse en sentadas, boicots, tomas simbólicas de instituciones, clausuras de espacios, e incluso la creación de gobiernos alternativos o paralelos.[3]

La resistencia no es un concepto abstracto, es una práctica específica que se desarrolla en la esfera social, cultural, ética y política; implica irremediablemente praxis de cuerpos y sujetos. Pienso que la resistencia incluye hoy la emergencia de formas liminales de existencia y acción, esencialmente efímeras y anárquicas. El disentimiento y la disidencia se manifiestan en expresiones individuales, pero también en acciones colectivas de dionisismo

---

encabezada por Andrés Manuel López Obrador, candidato presidencial de la Coalición por el Bien de Todos, se iniciaba el megaplantón que abarcó buena parte de la avenida Reforma, exigiendo el "recuento voto × voto, casilla × casilla", como respuesta a las manipuladas elecciones en las que se concedía un porcentaje mínimo de ventaja para el representante del Partido de Acción Nacional. Esta multitudinaria manifestación se mantuvo durante el periodo de agosto a septiembre de 2006.

[2] Entre los autores y "actores" que contribuyeron a la realización y fundamentación de la resistencia y/o desobediencia civil, se incluyen figuras como Henry David Thoreau *(Resistance to Civil Government*, 1859, reimpreso posteriormente como *On the Duty of Civil Disobedience),* el escritor ruso León Tolstoi y el líder hindú Mahatma Gandhi.

[3] Puede consultarse: *Resistencia civil*, de Michael Randle.

ciudadano donde se despliegan nuevas formas de acoplamiento y expresión de los cuerpos, fuera del control de las máquinas de poder. La resistencia en tanto acción física es la cualidad que nos permite soportar la fatiga y realizar esfuerzos de larga duración. Es una exigencia al cuerpo y una apuesta a la capacidad de transgredir límites. Es un efecto del cuerpo bajo presión, y es siempre causada por la presión de otro cuerpo. El cuerpo en resistencia secreta flujos acumulados, se abre para que aflore el cuerpo bajo de lo grotesco y sus expresiones vitales.

El movimiento de Resistencia Pacífica desarrollado en México —dentro del cual tuvo lugar la Resistencia Creativa liderada por la actriz y directora Jesusa Rodríguez— fue canal de expresión para la inconformidad de un numeroso sector de la sociedad civil ante los manipulados resultados electorales. Pero especialmente marcó la emergencia de escenarios lúdicos y de cartografías deseantes (Guattari y Rolnik, 2005) que subvirtieron la dinámica cotidiana de esta megápolis. El modo en que vivimos la subversión de subjetividades pudo después ser pensado desde las reflexiones de Guattari:[4] las "mutaciones de la subjetividad no funcionan sólo en el registro de las ideologías, sino en el propio corazón de los individuos, en su manera de percibir el mundo, de articularse con el tejido urbano" (2005: 39).

Los escenarios mexicanos vivos —los de la calle, aquellos que son expresiones de la cultura popular cotidiana— fueron tomados por cuerpos que se negaron a representar la docilidad instruida por los mecanismos panópticos. Contra la repetición agónica de la obediencia a la norma, emergió la desobediencia civil. En la transformación del paisaje urbano se expresó la instalación de una subjetividad diferente que carnavalizó los espacios,

[4] Realmente debo decir Guattari y Suely Rolnik, pues las palabras que aquí retomo fueron, como ha dicho Suely, "el resultado de un montaje a partir de una composición de fragmentos de dichos de Guattari sobre un determinado tema" (18) y que salieron a la luz en ese libro escrito mínimamente a cuatro manos entre Guattari y Rolnik.

revolviendo los territorios de lo privado y de lo público, de lo popular y lo selecto. Las tiendas de campaña, que evocaron el característico panorama de "tianguis",[5] se extendieron sobre uno de los circuitos hoteleros y empresariales más importantes de la ciudad. La casa en la calle fue sin duda un gesto de inversión carnavalesca que propició *communitas* temporales y otro tipo de relaciones humanas, más espontáneas y lúdicas.

Después que las calles volvieron a la supuesta normalidad, regresé a la memoria y a sus numerosos archivos donde se cruzan lo macro y lo micro. Más interesada en el inventario de microacciones que atravesaron el macrotejido social desplegadas durante los meses de julio a septiembre de 2006 en la Ciudad de México, constaté dos amplios bloques. Por un lado, el conjunto de *performances* realizados de manera espontánea —individual y/o colectiva— por ciudadanos que ocuparon el espacio del Zócalo y las calles en las que se instaló el plantón. Por otro lado, el conjunto de acciones convocadas por el movimiento de Resistencia Creativa para intervenir y hacer evidente la protesta en espacios vinculados al grupo de poder, utilizando de manera consciente algunos dispositivos artísticos.

Las acciones de la Resistencia Creativa tenían el propósito de incrementar la no colaboración y producir la ingobernabilidad haciendo visible la insumisión de un amplio número de ciudadanos, a través de intervenciones simbólicas en espacios públicos, especialmente en algunas de las instituciones y empresas vinculadas al partido que se había declarado ganador. Entre el amplio registro de acciones pueden nombrarse las clausuras simbólicas de bancos y bloqueos a oficinas centrales y centros empresariales; las incursiones en centros comerciales y supermercados, desorganizando la disposición en las estanterías de algunos de los productos incluidos en el boicot popular contra las productoras que apoyaron el fraude.

---

[5] Palabra de origen náhuatl *(tianquiztli)* que designa a los mercados públicos ambulantes o "mercados sobre ruedas" instalados en las calles y plazas de las ciudades mexicanas.

En todos los casos, las acciones eran realizadas y construidas por los ciudadanos que acudían a la convocatoria, enfatizando la manifestación verbal —consignas, canciones, sátiras—, y las estrategias performativas paródicas. *Performances* como la "Conferencia de Prensa internacional",[6] el enterramiento simbólico y la envoltura del edificio donde se localizan oficinas de Televisa, recurrieron a dispositivos escénicos e instalacionistas. La acción de envolver el edifico podría evocar la estrategia de los embalajes o empaquetamientos de sitios urbanos por Christo Javacheff. En el ámbito de una fuerte crítica institucional, la Resistencia Creativa retomaba el procedimiento del embalaje para visibilizar las campañas de invisibilización desarrolladas por el consorcio mediático más poderoso del país: en afrenta simbólica a la desinformación y manipulación política desplegada por el poder tecnológico se usaron telas blancas, que además de cubrir segmentos del edificio también velaron —en una construcción simbólica— los cuerpos de los participantes.

Una parte de esta ciudad pareció dejar atrás los mecanismos contemporáneos de la amnesia para desplegar cartografías del deseo[7] en el espacio social, itinerancias carnavalescas que abrieron

[6] Esta acción fue construida colectivamente durante una sesión de trabajo de la Resistencia Creativa. Una primera parte se realizó en el Hemiciclo a Juárez (1º de octubre de 2006), donde se escenificó la conferencia de prensa con la participación de Jesusa Rodríguez y ciudadanos comunes que representaron personajes de la política mexicana, los cuales eran "interrogados" por personas que parodiaban a algunos medios de prensa internacional. El objetivo último de la acción fue hacer visible la disidencia ante los asistentes de la 62 asamblea general de la Sociedad Interamericana de Prensa. A pesar de que permanecimos más de una hora frente a un nutrido grupo de carabineros que no permitió el acercamiento al lugar donde se realizaba el evento, no ocurrió ningún incidente lamentable.

[7] Tomo la frase de Félix Guattari, evocando la palabra deseo en la más simple de sus acepciones, como "todas las formas de voluntad o ganas de vivir, de crear, de amar, de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores" (en Guattari y Rolnik, 2005: 318). El deseo es siempre productor de algo, y especialmente de subjetividades

nuevas formas de relación entre los cuerpos, más allá del control de las máquinas de poder y del peso de las instituciones.[8]

Teatralidades / performatividades ciudadanas

Los espacios públicos, particularmente en el centro de la Ciudad de México, quedaron transformados durante los meses vividos en resistencia civil. Las calles fueron tomadas por la impronta instalacionista. La espectacularidad en los campamentos sobre la avenida Reforma incluyó estrategias propias de las verbenas y ferias populares.[9] Bajo los toldos que cubrían los campamentos se disponían distintos elementos que buscaban expresar una carnavalesca utopía. En algunas de las calles que desde el Eje Central desembocaban en el Zócalo, se instalaron tendales con poemas y dibujos a la manera de la literatura de cordel, y se colgaron "ropas de cartón" sobre las que se escribían ingeniosos mensajes. En un despliegue de religiosidad popular se colocaron altares y se consagraron nuevos sujetos de devoción, cuyos rostros también aparecieron en los escapularios circulados durante las verbenas dominicales.

Utilizo la palabra teatralidad como dispositivo expandido,

---

no dóciles inyectadas por pulsiones que tejen otras tramas. Ésta es la percepción que me importa desatar al pensar aquellas teatralidades de la resistencia que echaron a andar una erotización de la política.

[8] En contraste, durante los últimos meses vividos por la Resistencia en la Ciudad de México, en el estado de Oaxaca, y especialmente en la ciudad de Oaxaca, se desataba una brutal represión contra el movimiento popular encabezado por la APPO. Las circunstancias en aquel estado fueron otras, y las acciones realizadas abarcaron desde gestos carnavalescos como los cacerolazos durante la toma de los medios, hasta las dramáticas y solitarias lavadas de bandera, y las marchas con espejos emprendidas por las madres de detenidos políticos para enfrentar a los cuerpos federales.

[9] Entre los numerosos y concurridos eventos destaca el maratón "Bailando contra un fraude", que hizo la apropiación paródica del programa televisivo "Bailando por un sueño".

fuera de los marcos tradicionalmente teatrales o incluso artísticos. Esta noción de teatralidad se configura desde dos dimensiones: la teatralidad como mirada y la teatralidad como acto. La teatralidad como mirada, desautomatiza y configura como conducta teatral ciertas prácticas que tienen lugar en los espacios inmediatos de la realidad. La teatralidad entonces como un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en "hecho teatral". Éste fue el dispositivo conceptual que sostuvo la percepción de Artaud cuando describía el "espectáculo total" de una redada policial como "teatro ideal":

> ¿Qué hay de más abyecto y al mismo tiempo de más siniestro que el espectáculo de un despliegue policial? La sociedad conoce esas puestas en escena basadas en la tranquilidad con que se dispone la vida y la libertad de las gentes. Cuando la policía prepara una redada, podría pensarse en las evoluciones de un ballet. Los policías van y vienen. Toques lúgubres de silbatos desgarran el aire. De todos los movimientos se desprende una especie de solemnidad dolorosa. Poco a poco el círculo se estrecha. Esos movimientos, que al principio parecían gratuitos, dejan ver poco a poco su designio, se manifiestan —y con ellos ese punto del espacio que hasta el momento ha servido de móvil principal—. Es una casa de extraño aspecto, cuyas puertas se abren de golpe; de su interior se ve surgir en cortejo un rebaño de mujeres, que van como hacia el matadero. El caso se aclara, la redada no estaba destinada a un vecindario sospechoso, sino tan sólo a unas cuantas mujeres. Nuestra emoción y asombro alcanzan su grado máximo. Nunca una puesta en escena tan bella ha seguido de semejante desenlace. Sin duda, somos tan culpables como esas mujeres y tan crueles como esos policías. Es ciertamente un espectáculo total [1969: 5].

Si como pedía Artaud, el teatro debe propiciarnos "la irrupción inmediata de un mundo" (1969: 4), esta percepción sigue poniendo en duda la idea que nos hemos hecho del teatro —a fuerza de experimentar el efecto contrario—, a la vez que nos confronta con espacios y acontecimientos que al margen de lo estético tradicional producen otras formas de conmoción real.

La teatralidad como percepción de un espectador ha sido también observada en estudios más recientes. Josette Féral (2004: 87-105) ha planteado la teatralidad como "mirada que postula y crea un *espacio otro*", diferente del cotidiano. Helga Finter se ha preguntado si la problemática de la teatralidad es un fenómeno inherente al cotidiano. En ambos casos se establece la dinámica desde la mirada del espectador. Como especifica Helga Finter, la "teatralidad de lo cotidiano sólo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica" (2003: 36), y aun cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no necesariamente enmarcado por principios artísticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios.

La teatralidad como acto implica la apropiación de una estrategia que incide en la disposición del comportamiento. En este sentido percibo las reflexiones desarrolladas por aquellos teóricos que han entendido la teatralidad como dispositivo que da expresión al instinto de mostrarse y estar en juegos de representación para expresar roles, papeles o máscaras en el espacio social.

Interesado en estudiar "el espectáculo sin fin" (1936: 67) de la existencia humana y los roles sociales, el teatrista ruso radicado en París, Nicolás Evreinov, abordó en las primeras décadas del siglo XX los cambios en las disposiciones escénicas y en la teatralidad de ciertas épocas marcadas por radicales acontecimientos sociopolíticos. Más cercano a la premisa shakespeariana del mundo como un gran teatro, Evreinov indagó en aquellos aspectos que le revelaron "la incesante teatralización de la vida" (72). Problematizó las nociones tradicionales que vinculan teatralidad y teatro al considerar que "el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad" (50). El pensamiento de este creador ruso no sólo invita a problematizar las relaciones entre teatralidad y teatro (como disciplina), sino también a problematizar las relaciones entre arte y estética. Su concepción de la teatralidad como una situación "pre-estética" (42), muchos años después propicia la posibilidad de pensar la condición "pre-artística". La reflexión de

Evreinov permite identificar una disposición del comportamiento en el que se implican elementos de extrañamiento o estetización de la vida cotidiana. Si bien en el momento en que Evreinov produce tales reflexiones el pensamiento en torno a lo estético se desarrollaba esencialmente como una filosofía del arte, en la segunda mitad del siglo XX, justamente a partir de algunas observaciones de Adorno, se fueron abordando análisis estéticos fuera de los marcos artísticos. Toda configuración artística implica análisis estéticos; pero las configuraciones estéticas —particularmente pienso en aquellas que se producen en los acontecimientos de la realidad, como las protestas ciudadanas— no necesariamente tienen que enmarcarse en el ámbito de la creación artística.

Evreinov meditó la teatralidad como la disposición con la que el ser humano modela y organiza —incluso "decora"— los espacios cotidianos como espacios escénicos, y como cualidad del comportamiento humano para la construcción de "máscaras" sociales y colectivas. Observó la teatralidad como instinto de transfiguración capaz de crear un "ambiente" diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida:

> La vida de una ciudad, de cada país, de cada nación, está sometida a una disposición escénica […] Paseándome por las calles, encontrándome sentado en el restaurante, visitando los bulevares, los almacenes de París, de Londres, de Nueva York, o de algún otro sitio del mundo, analizo siempre el gusto y las aptitudes de ese director escénico colectivo —el público— que modela la materia teatral que le es sometida según sus planes y sus proyectos escénicos. Decreta el uso de tal o cual indumentaria, prescribe el arreglo de los objetos varios, determina el carácter general y el decorado de la escena en donde los juegos cotidianos son representados. Veo peatones, barrenderos, automovilistas, agentes de la seguridad, y observo la "máscara" colectiva de tal calle, de tal barrio de la ciudad [1936: 121].

El instinto de teatralidad se intensifica ante la mirada de los otros. En opinión de Evreinov, cuando las personas se saben observadas inmediatamente manifiestan su tendencia natural a re-

presentar, de allí que afirmara que en sociedad siempre estamos "desempeñando" un rol (71).

Estas ideas de Evreinov fueron comentadas por Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (vol. V), a propósito de sus reflexiones en torno a Pirandello, cuyo pensamiento consideró cercano al del artista ruso:

> Para Evreinov la teatralidad no es solamente una determinada forma de actividad artística, la que se expresa técnicamente en el teatro propiamente dicho. Para Evreinov la "teatralidad" está en la vida misma, es una actitud propia del hombre, en cuanto que el hombre tiende a creer y a hacerse creer distinto de lo que es [1999: 114].

En la opinión de Gramsci, esta noción de teatralidad capta "un rasgo sicológico exacto", al considerar que el instinto de teatralidad permite articular la relación entre el ser y el parecer. Para Gramsci esta relación mediada por el instinto y capacidad teatral del humano, se dispone de este modo: "lo que se es realmente" como conjunto de impulsos e instintos animales, y "lo que se intenta parecer" como "el modelo social-cultural de una cierta época histórica que se intenta llegar a ser" (1999: 115). Tales percepciones son también próximas a las reflexiones del sociólogo Erving Goffman, quien utilizó la teatralidad y la cualidad actoral del ser humano para estudiar los comportamientos en la vida social, en particular las expresiones no verbales y fundamentalmente corporales o teatrales que emanan del individuo al presentarse ante los demás (2006: 16 y 27). Desde estas perspectivas y en un contexto no artístico, Goffman definió la "actuación" o el comportamiento teatral en la vida "como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes" (27). Pero esta "actuación" ocurre siempre en un espacio de encuentro con los otros, en un determinado contexto que solicita o espera cierta representación de "un papel" que ayuda a entender el "rol social" que juega el individuo.

La teatralidad como régimen dominante que determina los

roles y disposiciones de cada persona en la vida social fue conceptualizada por Evreinov como "teatrocracia" (1936: 85). Este término fue ampliamente explorado en las reflexiones sociológicas de Georges Balandier al analizar las disposiciones y representaciones de los poderes políticos. La incorporación de las estrategias teatrales y en especial de las "técnicas dramáticas" a los análisis de las representaciones sociales permitieron a Balandier afirmar que "el gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario" (1994: 17). El poder se sostiene también en la manipulación del orden de lo simbólico y en la producción de imágenes y ceremonias (18). Pero los movimientos de contestación y resistencia al poder también se constituyen por el modo en que se apropian de lo simbólico, de las políticas del cuerpo en el espacio público y por la producción y disposición de imágenes y rituales.

Sobre el "denso contenido simbólico y ritual" que alcanzan algunos acontecimientos en momentos de crisis y/o agitación política ha reflexionado Hernán Vidal para proponernos la idea de una "teatralidad social",[10] considerando que "ningún aspecto de la actividad del teatro profesional podrá tener trascendencia colectiva sino en diálogo, continuidad y contraste radical con esa teatralidad social englobante" (1995: 15).

Estas reflexiones sobre la conducta y la estrategia teatral como manifestaciones no necesariamente artísticas, son también próximas al pensamiento antropológico de Víctor Turner cuando expresó que la noción de *performance* abarca la diversidad de actos simbólicos de la cultura, y en consecuencia, la conducta performativa se manifiesta tanto en los "dramas estéticos" (o artísticos) como en los "dramas sociales".

En diálogo con la realidad y con las ideas desarrolladas por

[10] Los análisis de la "teatralidad social" también han sido desarrollados por la investigadora chilena Alicia del Campo al abordar la teatralidad en las escenas de la memoria en el Chile posdictadura, durante el periodo de transición hacia la democracia. Recomiendo ver su libro *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Mosquito Comunicaciones, Santiago de Chile, 2004.

diversos pensadores —aquí expuestas—, sentí la necesidad de reflexionar sobre la alta teatralidad de los escenarios sociales mexicanos durante algunos meses del segundo semestre del 2006. La capacidad de *crear un espacio extracotidiano en el flujo de lo cotidiano*, de poner en el espacio público un imaginario colectivo que, contra toda disposición oficial y contra los pronósticos de docilidad, subvirtió la decisión autoritaria de la "obediencia debida" a las manipulaciones electorales, tomó cuerpos, conductas, vestidos, colores, en las acciones que hicieron del Zócalo de esta ciudad el más vivo escenario de "teatralidades" creadas por un "director colectivo" —para usar el término idealizado por Evreinov—, y que preferiría connotar como creadores de teatralidades y acciones colectivas de resistencia.

Recupero entonces aquellos gestos de la sociedad civil en resistencia, en los cuales experimenté una teatralidad que respiraba con creces la inventiva, la economía de recursos y la vitalidad que no siempre emerge en las salas de teatro. Tomo como referencia las acciones realizadas los fines de semana, especialmente los domingos,[11] por espontáneos *performers* que de manera individual, en parejas o en pequeños grupos —paralelamente a la espectacularidad partidista que se desarrollaba en la principal tribuna— hacían rondas en torno a la Plaza de la Constitución, portando carteles elaborados artesanalmente, corporizando parodias de personajes políticos, improvisando efímeros *performances* a veces sobre zancos o patinetas, o simplemente portando flores amarillas que repartían a lo largo del paseo. En aquellos caminantes evoco la *théorie de la dérive,* uno de los procedimientos situacionistas elaborados por Debord como técnica de paso ininterrumpido a través de ciertos ambientes con el propósito de desarrollar comportamientos lúdicos diferenciados del común paseo. Los caminantes en actitudes distintas atravesaban la plaza, generalmente en grupos de a dos, o hasta de cuatro, siempre en pequeños grupos, haciendo evidente su peculiar manera de estar,

[11] Señalo estos días porque de ellos puedo dar testimonio a través de mi propia participación y de los numerosos registros visuales que pude realizar.

como una especie de juego a realizar. Y a pesar del enojo manifiesto en la protesta —por eso estaban allí—, no escondían su placer al realizar la acción y no evitaban los azarosos encuentros afectivos. Otros ciudadanos se expresaban a la manera de artistas visuales, construyendo representaciones con objetos y juguetes de plástico,[12] exhibiendo instalaciones paródicas realizadas con residuos o moldeadas con *papier maché*.

Eran notables otros gestos más austeros y más radicales, que también percibí como renovadas y propias *construcciones situacionistas:* en franco desafío a los dispositivos espectaculares, grupos de personas ocupaban el espacio con sentadas familiares. El gesto descontextualizado era su mayor recurso. Se realizaba en la plaza lo que quizás debía hacerse en la casa, sentarse a descansar en compañía familiar sobre banquillos propios, especialmente transportados. Pero al permitir que les tomaran fotografías, esos grupos configuraban escultóricos arreglos como posando para una foto familiar. También portaban pequeños papeles o cartulinas con poéticos mensajes, y de manera general estaban vestidos de color amarillo, sin que se identificara alguna propaganda partidista. Si bien el amarillo era el color que representaba al partido de oposición, la sociedad civil en resistencia se apropió espontáneamente de este tono, de modo que durante ese periodo se hizo bastante común la utilización de motivos que sugerían un vestuario representacional, en tanto indicaban un símbolo de disidencia.[13]

Las representaciones populares se mezclaron con algunas

---

[12] Dos días antes de que se levantara el plantón sobre la avenida Reforma, presencié una instalación realizada con aviones, tanquetas y soldados de plástico que habían sido los juguetes de algún niño. El autor de esta "representación" —fue la palabra que usó— me dijo que había querido expresar una probable escena si el ejército, como entonces se temía, arremetía contra los campamentos de la resistencia.

[13] Muchos objetos fueron elaborados y vendidos por comerciantes, quienes aprovecharon la ocasión para realizar una verdadera feria de productos muy diversos: camisetas o playeras, pañuelos, pulseras, y hasta escapularios con la imagen del candidato opositor.

creaciones de artistas visuales. Entre las primeras acciones emprendidas por la sociedad civil destacó la exposición colectiva de cartel urbano *De las obligaciones de la razón (al mayoreo y al menudeo),* instalada sobre el Paseo de la Alameda, en defensa del voto ciudadano. Se reunieron obras de un centenar de artistas, escritores, actores, caricaturistas y diseñadores. En algunos de aquellos carteles se resignificaban las señales de prohibición vial para aludir a la situación política; estrategia ya explorada por la gráfica *artivista* de otros contextos.[14] Cuando los carteles fueron agredidos y dañados, varios ciudadanos acudieron a coser y restaurar, en gesto de reparación simbólica. A partir de entonces varias obras fueron objeto de continuas intervenciones reparadoras, hasta devenir producciones colectivas y anónimas.

Las diversas acciones públicas desarrolladas en aquellos meses configuraron espacios liminales donde "lo imaginario se midió con las exigencias de lo simbólico", recuperando las expresiones de Helga Finter durante los disturbios y manifestaciones de protesta en diciembre de 2001 en Argentina (2003: 38). Ciertamente, las expresiones que entonces tuvieron lugar en México, como antes en Argentina, representaron el enojo y el gesto de disidencia de buena parte de la sociedad civil y generaron un "espacio potencial" en el que las manifestaciones cotidianas fueron extrañadas y/o poetizadas.

No creo que aquellas acciones pudieran reducirse a gesticulaciones de la sociedad del espectáculo; precisamente porque ellas parodiaron los actos espectaculares del poder, subvirtieron el orden, lograron espacios de expresividad propia, configuraron otras narrativas y desplegaron imaginarios disidentes que se expresaron a escalas de lo macro y de lo micro. No se trata de las criticadas formas de la sociedad del espectáculo que problematizó Guy Debord, porque los representantes y los representados pertenecen, en estos casos, al espacio social más amplio y no al espacio jerarquizado del poder. En

[14] Pienso en el trabajo gráfico del Grupo de Arte Callejero y del movimiento H. I. J. O. S. en Argentina, brevemente referido en el apartado dedicado a esos escenarios.

todo caso, habría que decir que se carnavalizaron las estrategias de la sociedad del espectáculo y que fue "el mundo de abajo" el que tomó las calles para escenificar y protagonizar la política.

Teatralidades de la resistencia, acciones-intervenciones o *performances* ciudadanos, ninguna de estas frases busca regresar aquellos acontecimientos al estrecho marco de la *estética tradicional*, donde por supuesto no tendrían cabida. Ellas colocaron en los escenarios cotidianos conductas que no se desvinculaban de sus fines prácticos e inmediatos, pero fue en el extrañamiento y en la producción de lenguajes donde esas acciones alcanzaron un *potens* y devinieron gestos extracotidianos que desautomatizaron las comunes gesticulaciones políticas. Indudablemente, esta percepción sugiere una *teatralización de la política*, un despliegue de imaginarios en formas escénicas a través de las cuales se exponen los cuerpos y los sujetos para visibilizar sus demandas.

Cuando pensamos hoy la estetización de lo político, estamos considerando las acciones ciudadanas que involucran dispositivos estéticos para extrañar el lenguaje habitual de la protesta. El procedimiento de desfamiliarización, el recurso de extrañamiento que busca alterar el automatismo perceptivo, ha sido ampliamente problematizado desde los formalistas rusos. Tal consideración en torno al uso singular del lenguaje puede extenderse a espacios no artísticos, en tanto procedimiento que busca producir una desautomatización de la mirada —¿efecto estético?— y una mayor visualización —¿efecto político?

Las mediaciones entre lo estético y lo político han sido insistentemente planteadas en términos de relevancia: como si la elaboración estética fuera en detrimento de lo político o como si la proyección política rebajara lo estético. No podría afirmar que el llamado "arte político" sólo tiene valor testimonial. Pienso que todo arte es político. Por supuesto que no se trata de lo político como declaración ideológica, sino de lo político como dispositivo, como estructura o composición del acontecimiento mismo. Lo político como corpus y no como tema. Deberíamos ir más allá del binarismo que separa la "política del significado" y la "poéti-

ca del significante" como sobrevivencia de las viejas discusiones entre forma y contenido. Se trata de desplazar la reflexión, como bien apunta Nelly Richard, hacia "un nuevo contexto de apreciación del arte como discurso social y como intervención cultural" (2006: 125). Pero ésta sería una invitación a repensar las categorías con las cuales solemos buscar posiciones de seguridad.

Hace ya algunas décadas, Rosalind Krauss problematizó ciertas categorías artísticas que se habían constatado como históricamente limitadas, proponiendo considerar lo que ella llamó "el alargamiento de los términos". Pensar la teatralidad como un término expandido implica pensar la realidad del teatro trascendido. La teatralidad se ha diseminado en las prácticas ciudadanas y en las configuraciones de teatralidad en la propia realidad.

Desde el campo minado que abarca hoy la teoría contemporánea, nos toca preguntarnos cuál es el lugar del teatro, la teatralidad y las artes. Antes de cualquier negación, quizás debemos encarar su transformación o las contaminaciones, expansiones y adelgazamientos que han ido determinando las preguntas en torno a su redefinición. Pensar las prácticas escénicas como parte de la expansión que han experimentado las prácticas artísticas, es quizás un ejercicio teórico necesario.

La teoría inevitablemente debería dialogar con la expansión de las artes, pero también con la expansión y problematización de la propia categoría de arte, considerando los flujos entre arte y vida en un doble sentido: no sólo desde las transformaciones que el arte ha ido planteando al pensamiento y la cultura contemporáneos, sino asumiendo las mutaciones y contaminaciones que los acontecimientos de la realidad han introducido en el campo cada vez más expandido del arte y de los sistemas de representación. Hemos pensado demasiado que el arte puede cambiar la vida, al menos efímeramente; pero creo en la corriente inversa: la vida reta al arte y en consecuencia al pensamiento sobre el arte.

VII. EL MALESTAR DE LA REPRESENTACIÓN[1]

> Es difícil, en efecto, olvidar que el ambiguo interés del término "representación" es que no alude solamente a la esfera de lo político, sino a la de lo simbólico en general: es el sujeto humano como tal el que se vincula (o no) al mundo por medio de representaciones.
>
> Eduardo Grüner (2005: 339)

La reflexión sobre la teatralidad y su diseminación en el campo de las prácticas sociales, necesita considerar los problemas de la representación y su crítica situación en las distintas esferas. "Teatralidad" y "representación" son dos términos que exceden el teatro. La representación como la teatralidad nos desbordan, y esta desacotación, este "exceso" produce un profundo malestar para las academias acostumbradas a taxonomizar y acotar. Sobre todo en un tiempo en el que ya se hizo demasiado evidente que la representación como el *logos paterno* "se encuentra en completo desorden" (Derrida, 1997: 252).

En un contexto de repetidas crisis representacionales no es sólo la "gente de teatro" la que se ha planteado la crisis de la representación. Ésta es una problemática que hace varios años comenzó

[1] Las problemáticas que aquí expongo, si bien inicialmente las comencé a plantear en la primera versión de este libro, fui desarrollándolas en textos escritos posteriormente. En particular retomo el modo en que presento las ideas en el texto titulado "De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido", publicado en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Óscar Cornago (coord.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 241-262.

a desarrollar la filosofía —como demuestran numerosos ensayos al respecto: entre ellos Derrida, Lefebvre, Grüner— y que responde a la propia crisis representacional en todos los órdenes de la existencia: las ideas, la lingüística, la política, la religión, la economía, la cultura, y como parte de esta última, el arte.

Las relaciones entre el poder y su manifestación en la vida de una comunidad-ciudad-país es similar a la modalidad clásica que establece relaciones jerarquizadas entre el director y la escena, cuestión ampliamente abordada por estudiosos teatrales como Evreinov al considerar las disposiciones escénicas que tuvieron lugar durante y después de la Revolución Francesa. También han sido tratadas por sociólogos como Georges Balandier, quien consideró que lo político responde a una escenología; por teóricas de la crítica cultural como Nelly Richard, cuando se refirió al golpe militar ocurrido en 1973 en Chile como un "golpe de representación" (2001: 103); o por sociólogos como Eduardo Grüner, quien analizó cómo a partir de la profunda crisis abierta en diciembre del 2001 el pensamiento político y todas las propuestas de las llamadas ciencias sociales y humanísticas en la Argentina se vieron en la necesidad de repensar sus categorías.

La representación es siempre un campo para el ejercicio de lo político, y su análisis más que discutir la sustitución del término —o lo que sería el derrocamiento del viejo rey para imponer otro— debería implicar una deconstrucción, un desmontaje del uso tradicional del concepto. Sin embargo, esa deconstrucción resultaría vana "si llevase a algún tipo de rehabilitación de la inmediatez, de la simplicidad originaria, de la presencia sin repetición ni delegación […] Ese prejuicio anti-representativo puede impulsar las peores regresiones", nos ha advertido Derrida (1989a: 95).

La historia de las representaciones ha fundado sitios de legitimación donde se duplican y se pretenden reforzar presencias. Desde los territorios de la institución política —cualquiera que ella sea— hasta las tribunas artísticas, la representación como concepto ha sido legitimada por las relaciones entre verdad y sustitución. El vínculo histórico entre presencia y verdad que ha marcado

una cultura logocéntrica, forma parte de los continuos debates que hoy suceden en torno a la representación. Obsesionados por saber si lo que vemos es verdadero o ilusorio, si estamos en el mundo de lo real o en la simulación, la reflexión de Foucault irrumpe y provoca:

> La función de la filosofía consiste en delimitar lo real de la ilusión, la verdad de la mentira. Pero el teatro es un mundo en el que no existe esta distinción. No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdadero, si es real, si es ilusorio o si es engañoso; sólo por el hecho de plantear la cuestión desaparece el teatro. Aceptar la no-diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio, es la condición del funcionamiento del teatro (1999: 149).

En esta observación habita una alta carga política que da cuenta de las manipulaciones filosóficas y muy especialmente ideológicas que se han esgrimido para solemnizar e institucionalizar al teatro en nombre de cierta "verdad", a la vez que se explicita la conflictividad que en el terreno del arte impone la ilusión filosófica al buscar trascender las representaciones para alcanzar una "verdad". Ambas cuestiones nos plantean la necesidad de desnudar el "conflicto de las equivalencias" (Grüner) que han determinado el manejo del concepto "representación".

Rebasando la cuestión propiamente teatral, el debate de la presencia y la representación como sustitución de la verdad, deberíamos considerar los desplazamientos de la presencia, su diseminación en la diferencia. La presencia como desocultamiento o aparición, regreso al origen, a la patria de la legitimidad, también sugiere "la nostalgia de una presencia oculta bajo la representación" (Derrida, 1989a: 103) y el enlace con las tramas de la autoridad y los fundamentalismos. Ésta sería la cuestión a observar en el anunciado retorno de la teatralidad hacia los cuerpos de la presencia, teniendo en cuenta que esta negatividad representacional emerge en el contexto de una crítica filosófica al logocentrismo, al imperio del autor —en cualquiera de sus acepciones— como padre luminoso fundante de presencias-palabras-conceptos.

El arte actual, particularmente el teatro, debería considerar la crítica a una escritura teológica cuyo valor no parece estar en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella: una escritura de referencialidades únicas, de significados trascendentes, y organizada como un corpus lógico, como un sistema jerarquizado. Tal concepción ha sido expuesta en el campo teatral por Derrida como "la escena teológica", en diálogo con la crítica inaugurada por Artaud desde la primera mitad del siglo XX:

> Pero esta concepción del teatro que consiste en hacer que se sienten unos personajes en un cierto número de sillas o butacas puestas en fila, y en contarse historias, por maravillosas que éstas sean, no es quizás la negación absoluta del teatro, […] sería más bien su perversión (1969: 140).

La noción "escena teológica" representa una estructura propuesta y vigilada por un autor-creador que a distancia exige la representación exacta del contenido de sus pensamientos. Representación que es llevada a cabo por intérpretes —directores, actores, escenógrafos— que intentan ejecutar fielmente los designios de un texto dramatúrgico, estableciendo una relación imitativa y reproductiva con "lo real" (Derrida, 1989: 322).

En tiempos de borraduras y ensayos de parricidios dramatúrgicos, cuando se proclama el regreso a la presencia ¿es el retorno a la presencia de un padre/autoridad/director-autor? No habría que olvidar que el padre vigila siempre la escritura, cualquiera que ella sea. Tampoco debemos olvidar el fácil pasadizo que comunica entre sí a las figuras del rey, del dios y del padre (Derrida, 1997: 112).

A la presencia se han vinculado las figuras del poder —padre, rey o soberano—, como en el caso del sujeto hablante y autor de la escritura; pero también estas figuras están ligadas a la representación, como destaca Carlo Ginzburg (2001) al referir las sucesivas formas en que el rey muerto era representado por imágenes de cera —en el caso de los emperadores romanos durante los siglos II y III—, por imágenes de madera o cuero en Francia e Inglaterra

un siglo después, y por figurillas de madera durante el medioevo. En todos los casos estas imágenes sustituían al cuerpo que no debía ser mostrado. De allí que más que plantear una relación de exclusión entre presentacionalidad y representacionalidad, lo que está en juego es el uso de las representaciones —como de las presencias— al servicio de los sistemas dominantes, pero también al servicio de una reconstrucción de las representaciones colectivas (Grüner, 2004: 10). Sin reducciones maniqueas, la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los *otros* invisibilizados por presencias totalizadoras.

Como plantea Grüner, las discusiones en torno a las *crisis representacionales* tienen que incluir las *crisis de los representados: ¿quiénes son los representados* que los sistemas dominantes no sólo han *dejado de representar* sino que incluso han *prohibido representar* para producir un *vacío* representacional? Los que ante las crisis representacionales se saben no-incluidos "optan por incluirse en los *realia* sociales irrepresentables" (Grüner, 2005: 360), como ha acontecido cuando las multitudes[2] han tomado las calles, los mercados, las ciudades, dándole *cuerpo real* a todas las teorizaciones: "cuando los *imaginarios* pierden su eficacia, los *reales* más inimaginables retornan desde los subsuelos de la materia amorfa e irrepresentable" (369). Y ese "retorno de lo real forcluido" (Grüner, 2004: 11) podría ser un acto obsceno para quienes conciben la representación como sustitución, o como aquello que debería permanecer

[2] El concepto de multitud, circulado en el contexto de la filosofía y la teoría política italiana y en cuya conceptualización se destacan Paolo Virno y Toni Negri a partir de las ideas de Spinoza, implica una *multiplicidad de sujetos*, un *conjunto diferenciado*. En palabras de Negri. "Ella encarna un dispositivo capaz de potenciar el deseo de transformar el mundo" (citado por Ladagga, 2006: 205). Me importa destacar la idea de Ladagga cuando afirma que el concepto de multitud actualmente apunta a "la disolución de las formas de identificación características de la primera modernidad" (206). También Grüner ha retomado este concepto siguiendo el planteamiento de Negri sobre *la potencia constituyente de la multitud* como *permanente potencial de impulsos re-fundacionales* (2005).

"fuera de escena". Si la historia de las representaciones registra la existencia del *doble cuerpo del rey* y legitima su delegación en figurillas o en fotografías que extienden o amplifican la presencia, sustituyendo al corpus descompuesto del poder cuando no puede aparecer en escena; los *otros cuerpos desbordados* que el poder desearía mantener "fuera de escena" escriben historias de ilegalidad para quienes representan o actúan la ley.[3]

Problematizar entonces la representación como espacio de *diferencias* —"una diferencia que no sería repatriable" ni reducible a "representaciones de lo mismo" (Derrida, 1989a: 114)— invita a mirar el dispositivo representacional como *desplazamiento* hacia *los otros*. Se trata de explorar las funciones de la representación, de desmontar los corpus que la sostienen y que pueden producir un efecto u otro, todo depende de las construcciones específicas, de las puestas en juego y de las políticas del acto y la mirada: "la representación hace a veces de la realidad representada, y por tanto, evoca la ausencia; por otro lado, hace visible la realidad representada, y por ello sugiere la presencia" (Ginzburg, 2001: 85).

---

[3] Estoy pensando en dos ejemplos de la escena política cubana. En el caso de las representaciones que sustituyen el cuerpo descompuesto del poder, quiero referirme a una escena fotográfica que circuló en las redes sociales en la que unas bailarinas exhibían la típica imagen de Fidel Castro, vestido de militar, mientras ellas bailaban sobre una carroza en pleno carnaval habanero. Era el carnaval de agosto del 2007, dedicado a festejar el cumpleaños 81 del exjefe de Estado cubano, que por razones de salud el 31 de julio de 2006 comunicó el traspaso temporal de poderes a su hermano. En contraposición al cuerpo enfermo del exjefe de Estado, en las calles de La Habana se exhibía su fotografía como jefe militar, en una representación ejemplarizante de cómo "debía" ser recordado. El otro ejemplo, en el caso de los cuerpos desbordados que hacen visible lo que el poder quisiera mantener fuera de escena, es el de las Damas de Blanco, quienes durante sus caminatas silenciosas principalmente en La Habana, portan sobre sus ropas las fotografías de los familiares encarcelados como "presos de conciencia" durante la llamada Primavera Negra de Cuba (marzo de 2003).

Insisto en estas relaciones ambiguas y complejas, pero nunca excluyentes, entre presencia y representación, porque creo que es necesario reconocer la multiplicidad de usos del dispositivo representacional. Se puede *representar en ausencia de la presencia*, como aquellas figurillas que representaban el cuerpo putrefacto del rey. O como aquellos rituales de *funus imaginarium* en el mundo andino en los que se velaba la ropa de los ausentes, produciéndose la imago funeraria que sustituía al cadáver. Como puede deducirse de estos ejemplos, las representaciones pueden invocar el cuerpo del poder, como pueden intentar dar visibilidad a los cuerpos borrados o desaparecidos por el propio poder. Esto era lo que se invocaba cuando durante los años de la guerra sucia en el Perú, y siguiendo la tradición de los ancestrales ritos andinos, se utilizaron las ropas de los desaparecidos para velar el cuerpo ausente en la despedida ritual.

Pero también representar puede ser *representar en presencias las ausencias*, como cuando las Madres de Plaza de Mayo portan sobre sus ropas las fotografías de sus desaparecidos, o bordan sus nombres sobre los pañuelos blancos que cubren sus cabezas. Ellas en la plaza son presencias que representan un doble cuerpo, el de la muerte y las ausencias irrecuperables de los hijos que nunca regresaron, y el de la vida que se niega al olvido y que persiste en seguir ejerciendo las políticas de la memoria como actos del cuerpo, explicitando también imposibles reconciliaciones.

Los relatos y cuerpos invocados por la representación y la presencia han sido enfrentados en el binomio "presencia/vida" y "representación/posteridad". Estas asociaciones se han expuesto en vínculo político con la experiencia: la segunda remite "al poder de lo establecido y sus imágenes petrificadas" en los mausoleos. La otra "refunda espacios públicos de vida" (Buntinx, 2005). Pero éste podría ser un pensamiento maniqueo. La misma acción que da pie al texto del cual proceden las citadas frases, las persistentes rondas de las Madres de Plaza de Mayo, también podría reflexionarse desde las (re)presentaciones (im)posibles que evocan ausencias y que hacen *visibles* los cuerpos (re)presentados.

La problemática de la representación como "imagen de", medi-

tada por Gombrich, fue retomada en la reflexión de Bergson, cuando en 1901, en el marco propiciado por la Sociedad de Filosofía, planteó:

> Nuestra palabra representación es una palabra equívoca que, de acuerdo con su etimología, debería no designar nunca un objeto intelectual que se presente al espíritu por primera vez. Habría que reservarla para las ideas o las imágenes que llevan consigo la marca de un trabajo llevado a cabo con anterioridad por el espíritu. Eso permitiría entonces introducir la palabra presentación (empleada igualmente por la psicología inglesa) para designar de una manera general todo aquello que se le presenta pura y simplemente a la inteligencia [cit. en Derrida, 1989a: 105].

Esta cita de Bergson sugiere el malestar que produce el propio concepto de representación, especialmente cuando la meditación filosófica se inserta en la lengua natural, contaminando y extrañando los conceptos; de allí que esta problemática inevitablemente nos lanza a otras reflexiones más allá de la crisis de la *mimesis*. Sobre todo si consideramos la complejidad de referencias que se invocan en la palabra representación:

> La representación es ciertamente una imagen o una idea como imagen en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena […] La representación no es sólo esa imagen, pero en la medida en que lo es, supone que previamente el mundo se haya constituido en mundo visible, es decir, en imagen no en el sentido de la representación reproductiva, sino en el sentido de la manifestación de la forma visible [Derrida, 1989a: 95-96].

Desmarcado de la mirada platónica que sitúa el mundo, y con ello el arte como representación degradada de la idea, el concepto de representación de ninguna manera es traducción del concepto aristotélico de *mimesis*, con el cual se ha explicado la creación teniendo a la *physis* natural como modelo. Como tanto se ha reconocido, el arte del siglo XX puso en crisis la idea de la *mime-*

sis entendida como una forma de representación que guarda con lo real una relación reproductiva o dependiente.[4] Pero la representación en tanto acontecimiento del pensamiento, del lenguaje y del cuerpo es el dispositivo que hace posible la conformación del lenguaje y del acto comunicacional. Y para acrecentar el problema hay que reconocer que no sólo tenemos representaciones y *envíos* que nos permiten comunicarnos con los otros, en sustitución de las cosas, sino que también podemos ser los representantes, los enviados de otras cosas y de otros (Derrida, 1989a: 101) en un acto de *presentificación*. Ésta es la doble condición que habita en el concepto de representación: el de presentar o el de volver-presente o hacer-venir a la presencia, en la presentación; y el de restituir en un segundo momento a la presencia en representación, a través de efigies, símbolos y signos, en ausencia de la cosa (92).

Cuando pasamos de la representación como idea o realidad objetiva de la idea, a la representación como cuadro en lugar de la cosa misma, y a la re-presentación como delegación, como envío en la presencia, emerge la problemática de la teatralidad que supone el acto de poner ante los ojos y configurar imaginarios. Estar en representación es también, como problematiza Derrida a partir de Heidegger, ponerse en escena, mostrarse, representar-de-parte-de, hacerse-visible-para, ser-ante: "Poniéndose o situándose en escena, el hombre se pone, se representa a sí mismo como la escena de la representación" (101). Si representar es "traer" la presencia, hacerse visible, ocupar un espacio para comunicar, ex-ponerse a ser mirado por el otro, interpelado por el otro, me interesa pensar la teatralidad que habita en la propia estructura representacional.

La diseminación de la crítica a la representación —¿o la crítica

[4] *Fontaine* (1917) o el urinario de Marcel Duchamp ha sido quizás el paradigma de la crisis de la *mimesis* en el arte del siglo XX, introduciendo el proceso metonímico con el desplazamiento de un objeto a un contexto diferente de aquel al cual pertenece. En este caso el arte opera por descontextualización. Y aunque ya no se pone en juego el principio creativo de la *mimesis,* el acontecimiento que esta obra inaugura representa una nueva concepción de lo artístico.

a la *mimesis?*— ha empujado a problematizar los vínculos entre los tejidos del arte y los de la realidad, o las relaciones entre los representantes y los representados; aspecto que en el caso del teatro podría enfocarse a las relaciones entre los actores y sus personajes, entre los personajes y la realidad social, entre las figuras del orden y los ciudadanos-*performers* que acogen o transgreden las normas. En ocasiones los creadores preocupados y animados por estas fisuras han intentado el regreso a los trabajos con la presencia, pero este impulso ha sido generalmente abordado como una estrategia formal o como una manera de desmontar las clásicas relaciones actor-personaje. Hace unos años pensé en estas propuestas como *otras teatralidades* que desde lo conceptual y lo performativo intentaban plantear otras rutas fuera del realismo y fuera de la sumisión al texto y al ejercicio canónico de la puesta en escena.[5] Pero no es únicamente la presencia del actor la que asegura la transgresión del universo representacional del personaje, como tampoco podría reducirse la compleja crisis de las representaciones a la recuperación de lo corporal o lo performativo. No es un teatro del cuerpo el llamado a llenar el *vacío de diferencias* en que nos puede haber sumido un teatro del racionalismo, del realismo decimonónico o de las modas que se imponen desde los *centros culturales*. No es sólo la representación como dispositivo escénico lo que se problematiza, expande o transgrede, sino el corpus político de todas las formas de representación, incluyendo al artista que irrumpe en los espacios como *traza ética* —más que como *trazo estético*—; no sólo una presencia física sino *el ser puesto ahí*, un sujeto y un *ethos* que se expone ante otros, más allá de la pura fisicalidad. La presencia es más que objetual o corporal, no es sustancia o forma pura sino, como insiste Lefebvre, un momento o "un acto que se arriesga"

[5] Puede consultarse "Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo…", en *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, núm. 5 (2004c), pp. 87-95. Publicado también en: *Arteamérica* 8 (2005), Revista Electrónica de Artes Visuales, Casa de las Américas, La Habana.

(2006: 282), "no hay presencia sino por y en una situación" (291). En inevitable vínculo con la teoría del acto ético desarrollada por Mijaíl Bajtín en su filosofía de la vida, la presencia se construye en la esfera social, en el espacio de las representaciones y del lenguaje, en el triple acto (yo para mí, yo para otro, y otro para mí) donde se construye la ética. No es la fisicalidad o la objetualidad pura la que aseguraría la salida de las simulaciones, las repeticiones o las perpetuaciones de una ausencia presentificada (y petrificada) por representaciones. Es en el espacio intersubjetivo y social donde se desmontan las representaciones y se *exponen* las presencias.

Particularmente me ha interesado preguntarme qué presencia es aquella que invocamos o percibimos cuando miramos las escenas de hoy, las de la calle, las del *arte acción* y las de los teatros. En ambos espacios hay dimensión representacional, hay dispositivos semióticos y simbólicos. Algo sucede para ser realizado ante otros, somos convocados por alguien que nos configura en efímeros espectadores y testigos de un hecho ficcional o real, y que sin embargo busca trascender la instantaneidad. En esas presencias se encuentran y chocan tejidos diversos: la presencia como texto y la presencia como textura. La presencia como relato hermeneútico —el discurso sobre cómo veo al otro— y la presencia como testimonio o documento. La presencia como velo, la presencia como acto. Pero también la representación como *desviación*, cuando en la escena teatral se toma el texto como pretexto y no se busca representar personajes, sino la propia condición de actores, y sin embargo, por la manera en que hablan, juegan o ironizan reconocemos que estamos ante un juego de roles. O la *presentación representacional* que apela a estrategias de *simulación*, cuando los *performers* hacen como que se agreden el cuerpo (Gómez-Peña en *El Mexterminator)* y se maquillan o marcan el cuerpo para reconstruirlo como el de una "modelo golpeada" representando "un pueblo golpeado y abusado que insiste en presentarse como saludable y atractivo" (Lorena Wolffer, en *If She Is Mexico, Who Beat Her Up?,* cit. en Ferreyra, 2000). Y estos ejemplos de ninguna manera pretenden negar las múltiples acciones reales, no simuladas, que se producen en los *performances* artísticos. Tampoco

la simulación es un problema, en todo caso es un elemento poético que pese a todas las diferencias aproxima el *arte acción (arte del comportamiento* o arte del *performance)* a las representaciones teatrales. Si buscamos el regreso a la presencia originaria no olvidemos, como nos recuerda Derrida, que "Artaud sabía que el teatro de la crueldad ni comienza ni se lleva a cabo en la pureza de la presencia simple" (1989: 340).

Los tejidos entre presencia y representación disparan problematizaciones sobre los retornos de lo real en el espacio del arte. Hal Foster ya introdujo una visión de lo real como trauma, "lo real que está debajo" (2001: 149). Desde el diagrama lacaniano de la visualidad, Foster analiza el deslizamiento en la concepción de lo real: "de la realidad como efecto de la representación a lo real en tanto traumático" (150). Expandiendo el horizonte psicoanalítico, deseo pensar lo real en las irrupciones de lo inmediato; como acontecimiento que busca penetrar, horadar "la fluidez de las superficies" con la que se ha intentado taxonomizar las estéticas *pos-*. Retomo lo real como irrupción, como fue planteado por Maryvonne Saison (1998): *effraction* o irrupción directa de la realidad tal cual sobre la escena. Ni como realismo ni como realidad construida en la representación. Para esta estudiosa, el teatro no aspira más a representar "la Realidad" como imagen global y coherente del mundo; al contrario, el teatro no cesa de invocar y acceder a "lo real", presentando las "realidades" según el punto de vista asumido ante el contexto (Saison, 1998: 43). Lo real que entra o invade se concreta entre el objeto y el suceso, entre el pedazo de realidad funcional y el conjunto de acontecimientos que tejen la vida inmediata: "realidad previa", diría Kantor, en una visión más matérica. En la segunda mitad del siglo pasado, Tadeusz Kantor trabajó sobre la tensión entre "la realidad del drama" y la "realidad de la escena", interesado en explorar "la materia escénica", en disolver la ilusión "para no perder contacto con el fondo que ella recubre", con "esa realidad elemental y pre-textual" (1984: 177). Lo que Kantor llamó "la posibilidad de lo Real" (236) fue la superación del principio de imitación en el arte y el surgimiento de la "expresión de la reali-

dad por la realidad misma", cuando la "realidad previa" se instaló en las propuestas de Duchamp y en prácticas artísticas —como el *happening*— apropiándose de acciones y objetos no estéticos que sin embargo eran privados de sus funciones prácticas para habitar en un nuevo marco. Después de Kantor y de Fluxus, lo real de la vida o de la realidad cotidiana ha ido manifestándose en el campo del arte escénico como irrupción u horadación del orden poético. Y esta presencia de lo real concreto, mortal y cotidiano, se ha ido desarrollando en el marco representacional de la teatralidad.

Los acontecimientos de lo real han funcionado como catalizadores de los espacios estéticos. La espectacularidad de la sociedad ha planteado profundos desafíos y transformaciones a las ficciones y discursos artísticos. Estas hibridaciones de situaciones, dispositivos y lenguajes han ido constituyendo una "estética del *collage*" donde —como expresa Nelly Richard— se mezclan los "estilos del arte" y "el violento desorden de lo estético" (2006: 120 y 123). En ciudades donde el cuerpo se expone desnudo y se utilizan como *taparrabos* las fotografías de los políticos[6] —cuestionando así en las calles la incongruencia de la prometida representatividad social—, se esperaría que el discurso artístico no permaneciera ajeno a estas reales exposiciones de la presencia que horadan y movilizan los dispositivos representacionales.

El 19 de noviembre del 2006, durante la ocupación de la ciudad de Oaxaca por las fuerzas federales, la artista visual Gabriela León realizó la acción-intervención, *Paseo dominical por el Zócalo de Oaxaca*. Ataviada como una Señora de las Barricadas, vestida con un traje que ella misma confeccionó a partir de los residuos y objetos encontrados en las barricadas, Gabriela se abría paso entre los espacios tomados por los federales. Desde el 29 de oc-

[6] Específicamente me estoy refiriendo a las caminatas en las que danzan desnudos los integrantes del Movimiento Nacional de los 400 Pueblos en avenidas y espacios públicos de la Ciudad de México, en protesta —desde el 2002— por el violento desalojo y expropiación de sus tierras en el estado de Veracruz. Durante estas acciones utilizaban las fotos de algunos políticos para cubrir parcialmente sus cuerpos.

tubre la Policía Federal Preventiva (PFP) había entrado a la ciudad con más de cuatro mil hombres, apoyados por helicópteros y tanquetas antimotines. Las últimas barricadas fueron levantadas el 29 de noviembre. El 25 de noviembre la PFP atacó una multitudinaria marcha que pedía el retiro de las fuerzas interventoras y la renuncia del gobernador Ulises Ruiz; fueron heridas más de 140 personas y otras cien quedaron detenidas. Éste era el violento contexto en el cual Gabriela León realizó su acción, de allí la estrategia con que fue concebida, como si se tratara de una producción mediática: creó una empresa fantasma a la que nombró La Perrera, y que desde entonces opera como un "laboratorio de arte re-activo" que sacude la vida cultural de esta ciudad; colgó carteles por todos lados, solicitando extras para actuar en un video musical que supuestamente realizaría el reconocido grupo Nine Rain para lanzar su nuevo álbum *México Woke Up.*[7] El *casting* solicitaba 3,896 extras vestidos de policías federales; otros 2,129 vestidos de manifestantes y 1,245 como ciudadanos comunes (Stallings, 2007: 12). Y muy especialmente, dada la extrema inseguridad a la que se exponía en aquel contexto, la *performer* se hizo acompañar de un grupo de amigos fotógrafos y videastas que documentaron todo su desplazamiento en el centro de la ciudad, entre los espacios ocupados por los huelguistas y los que tomaban las fuerzas federales. Con toda la documentación visual obtenida, posteriormente se editó un video —incluyendo por supuesto, la música y letra de *México Woke Up* de Nine Rain— que devino testimonio del inolvidable drama social que vivieron los oaxaqueños, y que conmovió a todo el país.

En este marco de reflexiones, en el que interesa el cruce de estrategias performativas y re/presentacionales, los escenarios y teatralidades de lo real, la ficcionalización del cotidiano, me interesa colocar una acción como *Paseo dominical por el Zócalo de Oaxaca*,

[7] Unos días antes, el 21 de octubre de ese año, 2006, esta destacada y experimental banda dio un concierto en el Teatro de la Ciudad de México para efectivamente lanzar su nuevo disco: *México Woke Up.*

porque logra tejer estas estrategias, poner en diálogo los territorios de la realidad y la ficción, del arte y la política, de la estética y la ética. Ella resume ese espíritu liminal en el que he insistido a lo largo de estas páginas: cuando trascendiendo las coordenadas estéticas, el acto artístico es sobre todo un acto ético, un acto de enunciación y posicionamiento en la vida. En ella se presenta la ciudad como escenario y como lugar para la escritura de los cuerpos. Y se expone el espacio cívico como lugar de confrontaciones, como espacio para el despliegue de las acciones ciudadanas y de la teatralidad del poder. Si Gabriela León, acompañada de su xoloitzcuintle, logró desplazarse entre los espacios que delimitaban la circulación en la ciudad, transitando tanto por los territorios ocupados por la sociedad civil en resistencia como por los que ocupaban los militares, más allá de marcar esta acción como una práctica de género destaco el dispositivo escénico y teatral como soporte para el despliegue de una performatividad como acto de ciudadanía. De manera lúcida, esta acción implicó discursividades que la mayoría de las veces se entienden como opuestas. En ella se tejieron recursos de las artes objetuales y de las prácticas procesuales que han marcado a los escenarios artísticos, y que se han expandido incluso hacia los territorios de la vida, de la "realidad previa", en las solicitudes de algunos artistas contemporáneos como Antonin Artaud y Tadeusz Kantor. La relación con este último es también matérica y objetual. El *traje de barricada* fue confeccionado a partir del *detritus* que fue recogiendo en las barricadas violentamente desalojadas por la PFP, como documento de un estado de cosas, de una "realidad degradada": residuos de llantas quemadas, restos de mantas, trozos de alambres de púas y de muelles de colchones. Más allá de ser concebido como vestido para el *performance,* el *traje de barricada* es un documento visual, una obra plástica para ser expuesta, para testimoniar las memorias y heridas de una comunidad.[8] Un año después de ha-

[8] Es conocido el interés de Kantor en la estrategia del *ready-made* y su compromiso con el arte como depósito de memorias. Los llamados "objetos kantorianos", realizados por él para sus creaciones escénicas, supervivieron

ber sido confeccionado y usado en las calles de Oaxaca, el *traje de barricada* fue exhibido en la exposición realizada en la Sweeney Art Gallery de la Universidad de California en Riverside (UCR),[9] junto a la serie de monotipias titulada *Barricadas*, en las cuales la artista imprimió las huellas de los acontecimientos, como una cartografía social de la ciudad.[10]

El tejido que hoy define ciertos gestos artísticos revela las hibridaciones y negociaciones entre los espacios de lo real y los espacios poéticos. Más que inspirarse en la trama social, el arte se inserta en ella (Bourriaud, 2006: 18), de manera que hoy lo real no es exclusivamente tratamiento temático en el universo de la ficción, sino que es la textura y el gesto inscrito en la práctica estética, encuentro y también documento, *presencia* que problematiza las estrategias de representación.

Si las crisis de las diversas formas de representación de la economía, de la política, del arte, pueden ser indicadores de un "retorno de lo real" que induzca a un regreso del realismo entendido como "un regreso de la materia representable" (Grüner, 2004: 17), los acontecimientos socioestéticos, fuera del teatro, replantean un horizonte en el que quizás sea posible percibir el tejido de diferencias que atomizan todos los sistemas de representación.

Lo que potencian estas situaciones podría encontrarse, siguiendo la mirada de Adorno, en "la praxis que hace que el arte se aproxime de forma no refleja y más allá de su propia dialéctica

---

a éstas. Fueron concebidos como documentos artísticos de la memoria, exhibidos en galerías, resguardados en archivos y museos.

[9] La exposición presentada con el mismo nombre, *Paseo dominical por el Zócalo de Oaxaca*, fue exhibida entre los meses de octubre de 2007 y enero de 2008, con la curaduría de Tyler Stallings.

[10] "En la serie *Barricadas* emplea alambrado, muelles de colchones, y el tejido metálico que queda de neumáticos quemados para imprimir su imagen en papel hecho a mano, residuos de hollín y herrumbre haciendo las veces de 'tinta'. En las esquinas inferiores del papel, se ve impreso un mapa que ubica el lugar de las barricadas donde fueron hallados estos materiales, indicado por un punto rojo" (Stallings, 2007: 13).

a otras cosas que ya están fuera de la estética" (1992: 240). Este malestar de la estética nos sitúa ante otra problemática que instala el propio malestar de la representación. Para problematizar la representación habría que poner en acción la sentencia de Adorno contra la estética de la contemplación. ¿Será entonces otra "estética" relacional o implicativa, la que nos instale en un espacio donde se adelgacen las representaciones? ¿Y acaso la presencia puede comunicar fuera de la instancia representacional? "Vivir es representar(se)", nos recordó Lefebvre, "pero también transgredir las representaciones" (2006: 109). Y sin embargo, la pregunta por la salida de la representación es el reto problematizado por Lefebvre al apuntar que la teoría no pretende decretar la muerte de las representaciones, sino que expone las razones de su poder, reuniendo los elementos de una resistencia a la fascinación (de tal o cual representación) (2006: 111). Este pensamiento nos remonta a aquellas primeras reflexiones de Derrida a partir de Artaud: "Pensar la clausura de la representación es, pues, pensar la potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer a sí misma, gozar de sí mediante la representación" (1989: 343).

Las representaciones escenifican un tejido de ausencias y presencias, "representan la presencia en la ausencia" (Lefebvre: 109). Las prácticas artísticas como las prácticas políticas y ciudadanas, problematizan —quizás mucho más en estos tiempos— la ausencia que ya no puede ser restituida. Y aquí el problema de las representaciones se implica en el campo de la memoria. Esa negatividad consciente —no es posible restituir la ausencia— también ha contaminado las estrategias de representación. Evocar y convocar son también dos recursos para la configuración de escenas de memorias.

Quizás en congruencia con la experiencia del cuerpo en los tiempos que vivimos, el arte se enfrenta particularmente a las paradojas de la presencia y la ausencia. Especialmente cuando la ausencia es la manifestación de una específica "forma de la política que ninguna materialidad de la escritura puede representar, y que ninguna memoria voluntaria puede restaurar, sobre todo cuando faltan los cuerpos" (Grüner, 2005: 168). Este problema genera la

pregunta que tensiona y potencia la trilogía *Performance* (2008-2013) concebida por el artista peruano, Emilio Santisteban: "¿QUÉ LUGAR TIENE UN ARTE DEL CUERPO EN UN PAÍS DE CUERPOS DESAPARECIDOS?". Concebido para ser realizado en espacios específicos "con historia de genocidios", el *performance* se inscribe en actos de memoria que se performativizan en el propio cuerpo del espectador o participante. El artista apeló a la reverberación de la pregunta en la memoria y en la experiencia de los que miran, instalándola en ploteos de vinil sobre las paredes de algunas instituciones, o incluso escribiéndola al interior de las vendas con que se suelen cubrir los ojos los participantes de la acción. Sólo al quitarse las vendas el texto se hacía visible: "¿QUÉ LUGAR TIENE UN ARTE DEL CUERPO EN UN PAÍS DE CUERPOS DESAPARECIDOS?".

Se ha dicho que la escena de la teatralidad —y agrego: de la acción y la performatividad— se configura "entre las estructuras culturales humanas más rondadas por fantasmas" (Carlson, 2009: 11). En estos tiempos en los que el arte y las prácticas de la memoria han sido contaminadas por tanta densidad espectral, el problema de cómo y qué representar es un alto desafío. La irreversibilidad de la ausencia ha generado un *modo de producción fantasmático* que sugiere otros horizontes liminales, otros umbrales de proximidad con la ausencia y la espectralidad.

BIBLIOGRAFÍA

Abderhalden, Rolf (2003), "Laboratorio del imaginario social", en *Proyecto C'Úndua: un pacto por la vida*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, pp. 18-21.

Adler, Heidrun y George Woodyard (eds.) (2000), *Resistencia y poder: teatro en Chile,* Iberoamericana, Madrid/ Vervuert, Francfort del Meno.

Adorno, Theodor (1992), *Teoría estética,* edición a cargo de Gretel Adorno y Rolf Tieremann, trad. de Fernando Riaza, Taurus, Madrid.

Agamben, Giorgio (2005), *El hombre sin contenido,* trad. de Eduardo Margaretto Kohrmann, Áltera, Barcelona.

Aisemberg, Alicia (2001), "Tendencias de la escena emergente en Buenos Aires", *Conjunto* 120 (enero-marzo), pp. 10-18.

Alvarado, Ana (inédito), *El objeto de las vanguardias del siglo* XX *en el teatro argentino de la post-dictadura caso testigo: El Periférico de Objetos,* tesis para la licenciatura en Artes Visuales, Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales.

Alvarado, Ana y Daniel Veronese (2002), "De la periferia al mundo", entrevista de Alejandro Cruz, *Conjunto* 125 (mayo-agosto), pp. 110-112.

Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires.

Amigo Cerisola, Roberto (1995), "Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos-desaparecidos", *Razón y revolución* 1 (otoño), reedición electrónica. Julio 29 de 2005: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf

Angenot, Marc (1997), "La 'intertextualidad': pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto,* sel. y trad. de Desiderio Navarro, Uneac/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, pp. 36-52.

Artaud, Antonin (1969), *El teatro y su doble,* Instituto Cubano del Libro, La Habana.

——— (1977), *Para acabar de una vez con el juicio de dios*, trad. de Ramón Font, Fundamentos, Madrid.

——— (1998), *El ombligo de los limbos. El pesa nervios*, NEED, Buenos Aires.
Asensi, Manuel (1990), *Teoría literaria y deconstrucción,* Arco/Libros, Madrid.
Augé, Marc (1993), *No lugares. Introducción a una antropología de la sub-modernidad*, Gedisa, Barcelona.
Azor, Ileana (1944), *El Neogrotesco Argentino. Apuntes para su historia,* Celcit, Caracas.
——— (1988), *Origen y presencia del teatro en nuestra América,* Letras Cubanas, La Habana.
Badiou, Alain (2005), *El siglo,* Manantial, Buenos Aires.
Bajtín, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski,* trad. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México.
——— (1989), *Teoría y estética de la novela,* trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid.
——— (1992), *Estética de la creación verbal,* trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México.
——— (1997), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos,* trad. de Tatiana Bubnova, Anthropos/Universidad de Puerto Rico, Barcelona.
——— (1999), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* Alianza, Madrid.
——— (2000), *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro),* sel., trad. comentarios y pról. de Tatiana Bubnova, Taurus, México.
Bajtín, Mijaíl y Pavel N. Medvedev (1994), *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica,* trad. de Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid.
Balandier, Georges (1994), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Paidós, Barcelona.
Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1990), *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral,* Escenología/Pórtico de la Ciudad de México/International School of Theatre Anthropology, México.
Bartís, Ricardo (1998), "Ricardo Bartís: imaginación técnica y voluntad de juego", *Conjunto* 111: 84-89.
——— (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos,* ed. de Jorge Dubatti, Atuel, Buenos Aires.
Batalla, Ricardo (2001), "Parajes de la memoria", *El Peruano* (19 de julio), p. 14.

Battistozzi, Ana María y Eduardo Villar (2004), "Pintar la crisis", *Ñ (Clarín)* 37 (12 de junio), pp. 6-8.
Baudrillard, Jean (1987), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.
——— (1990), *De la seducción,* trad. de Elena Benarroch, Red Editorial Iberoamericana, México.
——— (1998), *La ilusión y la desilusión estéticas,* trad. de Julieta Fombona, Monte Ávila, Caracas.
Bauman, Zygmunt (2001), *La posmodernidad y sus descontentos,* Akal, Madrid.
——— (2005), *Ética posmoderna,* Siglo XXI, México.
Benjamin, Walter (1989), "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos interrumpidos I,* Taurus, Buenos Aires, pp. 61-83.
——— (1999), *Ensayos escogidos,* Coyoacán, México.
——— (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Itaca, México.
Besson, Jean-Louis (comp.) (2003), *L'acteur entre personnage et performance. Presences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, Études Théâtrales, Bélgica.
Bey, Hakim (1998), "Terrorismo poético y sabotaje del arte", en VV. AA., *Acción directa en el arte y la cultura*, Radicales Libres, Madrid, pp. 20-24.
Bhabha, Homi K. (2002), *El lugar de la cultura,* trad. de César Aira, Manantial, Buenos Aires.
Bierregaard, Lena (1999), "Yuyachkani", *El Tonto del Pueblo* 3/4 (mayo), pp. 9-17.
Boal, Augusto (1984), *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas,* Pueblo y Educación, La Habana.
Bocola, Sandro (1999), *El arte de la modernidad: Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys,* Serbal, Barcelona.
Bodenmann-Ritter, Clara (1995), *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Visor, Madrid.
Bossi, Lorena *et al.* (2009), *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Tinta Limón, Buenos Aires.
Bourriaud, Nicolas (2006), *Estética relacional,* trad. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Adriana Hidalgo, Buenos Aires. [La edición inicialmente consultada fue: *Esthétique relationnelle,* Les Presses du Réel, París, 2001.]
Brait, Beth (1999), "As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso", en Diana Luz Pessoa de Barros y José Luiz Fiorin (coords.), *Dialogismo,*

polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 11-27.
Brie, César (1999), "Sobre Yuyachkani", *El Tonto del Pueblo* 3-4 (mayo), p. 21.
Bubnova, Tatiana (1995), "Derrida para principiantes", *Aproximaciones. Lecturas del texto,* Esther Cohen (ed.), IIF-UNAM, México.
——— (1997), "El principio ético como fundamento del dialogismo en M. Bajtín", en Gabriella Bianco (coord.), *El campo de la ética. Mediación, discurso y práctica*, Edicial, Buenos Aires.
——— (1997a), "Oralidad, escritura, metafísica de la presencia: Bajtín y Derrida", *Memorias Jornadas Filológicas 1996*, IIF-UNAM, México.
——— (2000), "Varia fortuna de la 'cultura popular de la risa'", en Tatiana Bubnova (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa*, Anthropos/Fundación Cultural Eduardo Cohen, Barcelona/México.
——— (2001), "Palabra propia, palabra ajena", *El discurso del otro. Tópicos del Seminario* 5 (enero-junio), pp. 115-134.
Buntinx, Gustavo (2005), "Desapariciones forzadas/resurrecciones míticas (Fragmentos)", *Intermezzo tropical*, año 3, núm. 3 (Lima), pp. 27-40. [Texto originalmente publicado en *Arte y poder*, Centro Argentino de Investigadores de las Artes, Buenos Aires, 1993.]
——— (ed.) (2005a), *E. P. S. Huayco. Documentos*, Centro Cultural de España en Lima/IFEA/Museo de Arte de Lima, Lima.
——— (2006), "Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú" (versión reducida facilitada por el autor), Lima. [Posteriormente el texto fue publicado en la revista *Quehacer* 158 (enero-febrero).]
Bürguer, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia,* Península, Barcelona.
Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan,* Paidós, Buenos Aires.
Camnitzer, Luis (2008), *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano,* Editorial HUM/Centro Cultural de España, Montevideo.
Campo, Alicia del (2004), *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Mosquito Comunicaciones, Santiago de Chile.
Cangi, Adrián (2002), "Exceso y silencio", *Teatro al Sur* 23 (noviembre), pp. 24-26.
Cano, Luis (2002), "Escriturario", *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. Proyecto Filoctetes-UBA-Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires/Wiener Festwochen, Viena, pp. 35-37.

Carlson, Marvin (1997), *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos á atualidade*, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
——— (2009), *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*, Artes del Sur, Buenos Aires.
Carrió, Raquel (1992), *Recuperar la memoria del fuego* (reflexiones y notas de la autora sobre el taller teatral dirigido por Miguel Rubio y Teresa Ralli del Grupo Cultural Yuyachkani, Perú, durante la primera sesión de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC), realizado en la localidad de Machurrucutu, La Habana, Cuba), Grupo Cultural Yuyachkani, Lima.
Christov-Bakargiev, Carolyn (1999), *William Kentridge*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona.
Clair, Jean (2000), *La responsabilidad del artista: las vanguardias, entre el terror y la razón,* Visor, Madrid.
Collazos, Óscar (comp.) (1970), *Los vanguardismos en la América Latina,* Casa de las Américas, La Habana.
Connor, Steven (1996), *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad,* trad. de Amaya Bozal, Akal, Madrid.
Constantín, María Teresa (2002), "Cuerpos padeciendo. Emilio García Wehbi y Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires", *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires,* Proyecto Filoctetes-UBA-Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires/Wiener Festwochen, Viena, pp. 32-34.
Copferman, Emile y Georges Dupré (1969), *Teatros y política,* La Flor, Buenos Aires.
Correa, Ana (2009), "Rosa Cuchillo: investigación y creación", en *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación,* Universidad Iberoamericana/CITRU-INBA-Conaculta, México, pp. 111-120.
Correa, Alejandra (2004), "Políticas de la memoria", *Funámbulos. Los viudos de la certeza* 21, 7 (abril), pp. 8-13.
Cortés, José Miguel (1996), *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia.
Cossa, Roberto (1993), "Tiempos de silencio", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517/519 (julio-septiembre), pp. 529-531.
Cox, Mark R. (2004), *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, San Marcos, Lima.
Croyden, Margaret (1977), *Lunáticos, amantes y poetas. El teatro experimental contemporáneo,* trad. de Ilda Esther Sosa, Las Paralelas, Buenos Aires.

Cruz, Alejandro (2002), "De la periferia al mundo", entrevista con Ana Alvarado y Daniel Veronese, de El Periférico de Objetos, *La Nación* (27 de abril).

Debord, Guy (1957), "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional". [Documento Fundacional, 1957, en *Archivo Situacionista Hispano*, enero 20 de 2005: http://www.sindominio.net/ash/informe.htm]

——— (1958), "Tesis sobre la revolución cultural", *Internacional Situacionista*. [Edición cibernética hispana de *Internationale Situationniste (París 1958-1972),* enero 20 de 2005: http://www.sindominio.net/ash/is0110.htm]

——— (1960), "Manifiesto de 1960", *Internationale Situationniste* 4, 1960. *[Archivo Situacionista Hispano*, enero 20 de 2005: http://www.sindominio.net/ash/is0413.htm]

——— (1990), *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo,* trad. de Carme López y J. R. Capella, Anagrama, Barcelona.

——— (1999), *La sociedad del espectáculo,* pról., trad. y notas de José Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia.

Deitcher, David (2000), "Tomar el control: Arte y activismo", en Anna Maria Guasch (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995,* Akal, Madrid, pp. 257-272.

Deleuze, Gilles (1988), *Diferencia y repetición,* trad. de Alberto Cardín, Júcar, Madrid.

——— (1996), *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Pre-Textos, Valencia.

——— (1994), *Rizoma*, Coyoacán, México.

Deleuze, Gilles y Carmelo Bene (2003), *Superposiciones,* Artes del Sur, Buenos Aires.

Derrida, Jacques (1989), "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia,* trad. de Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, pp. 318-342.

——— (1989a), "Envío", en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía,* trad. de Patricio Peñalver, Paidós Ibérica, Barcelona, pp. 77-122.

——— (1989b), *Márgenes de la filosofía,* Cátedra, Madrid.

——— (1997), *La diseminación,* trad. de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid.
——— (1998), *Aporías. Morir-esperarse (en) los 'límites de la verdad',* trad. de Cristina de Peretti, Paidós, Barcelona.
Devesa, Patricia (2003), "Teatro X la Identidad. Un diálogo entre el presente y el pasado", *Palos y Piedras,* vol. I, 1 (noviembre), pp. 16-23.
Diéguez, Ileana (1989), "El Paso de La Candelaria por Cádiz: parábola en el tiempo", *Conjunto* 79 (abril-junio), pp. 89-92.
——— (1995), "El tao del teatro. Una aproximación posible", *El tao del teatro* (reflexiones y notas sobre el taller teatral "Técnicas del autor para la expresión y el distanciamiento", dictado por Antunes Filho durante el IX Taller de la EITALC, La Habana, 1992), Teatro Esquina Latina, Cali, pp. 8-21.
——— (2003), "Escrituras parricidas/cuerpos rotos de la teatralidad", *Gestos* 36, 18 (noviembre), pp. 43-59.
——— (2004), "El 'Desmontaje' como evento", *Conjunto* 132 (abril-junio), pp. 36-39.
——— (2004a), "Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani, más allá del teatro…)", *Teatro al Sur* 27 (noviembre), pp. 11-15.
——— (2004b), "Escenarios liminales…". *Sin título, creación colectiva de Yuyachkani,* programa de mano, Lima.
——— (2004c), "Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo…", en *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 5: 87-95.
——— (2009) (comp.), *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación,* Universidad Iberoamericana/CITRU-INBA-Conaculta, México.
——— (2010), "De malestares teatrales y vacíos representacionales: El teatro trascendido", en Óscar Cornago (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 241-262.
Dragún, Osvaldo (1993), "Cómo lo hicimos", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517/519 (julio-septiembre), pp. 532-535.
Dubatti, Jorge (comp.) (2000), *Nuevo teatro, nueva crítica,* Atuel, Buenos Aires.
——— (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires.
——— (coord.) (2002a), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadu-*

ra (1983-2001). Micropoéticas I, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
——— (2003), "Dramaturgia en función social", *Palos y Piedras,* vol. I, 1: 24-26.
——— (2003a), *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires.
——— (coord.) (2003b), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II,* Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
——— (2003c), "Teatro perdido", en *Cancha con niebla: teatro perdido*, de Ricardo Bartís, ed. de textos e investigación de Jorge Dubatti, Atuel, Buenos Aires.
——— (2005), "*Physis* natural y *physis* poética en el acontecimiento teatral", *Citru.doc. Performance y Teatralidad. Cuaderno de Investigación Teatral* 1: 170-175.
Duque Mesa, Fernando y Jorge Prada (2004), *Santiago García: El teatro como coraje*, Investigación Teatral Editores/Ministerio de Cultura, Bogotá.
Durán, Ana (2004), "El contra-biodrama", *Funámbulos. Los viudos de la certeza* 21, 7 (abril), pp. 48-50.
Echeverría, Bolívar (2003), "Introducción. Arte y utopía", en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Itaca, México, pp. 9-30.
Eco, Umberto (1990), *Obra abierta,* Ariel, Barcelona.
Eliade, Mircea (1986), *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, México.
El Periférico de Objetos. Apócrifo 1: El suicidio (2002), texto y fotos de Daniel Veronese, catálogo de El Periférico de Objetos.
Escombros. Artistas de lo que queda. 1988-2003 (2003), Grupo Escombros, La Plata.
Escombros. Manifiestos (2003), Grupo Escombros, La Plata.
Escombros. La Estética de la Resistencia (2003), Cuarto manifiesto, Grupo Escombros, La Plata.
Escombros. Arte al Plato (2003), catálogo de la Primera Muestra sobre Arte y Alimentación (julio-agosto), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Escombros. Pancartas (2004), Arcimboldo Galería de Arte, catálogo de exposición (agosto), Buenos Aires-La Plata.

Espinosa, Elia (2006), "La sangre performática y nuestro tiempo. Lorena Wolffer y Rosemberg Sandoval", en Álvaro Villalobos (comp.), *Arte contemporáneo latinoamericano,* Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 127-148.

Etcétera (2004), ed. artesanal del Grupo Etcétera, Buenos Aires.

Evreinov, Nicolás (1936), *El teatro en la vida,* Ercilla, Santiago de Chile.

Féral, Josette (2003), *Acerca de la teatralidad*, Cuadernos de Teatro XXI, Nueva Generación, Buenos Aires.

——— (2004), *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires.

Fernández, Gerardo (1992), "Prólogo: Historias para ser contadas", *Teatro argentino contemporáneo. Antología,* Centro de Documentación Teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.

Ferreyra, Andrea (comp.) (2000), *Arte acción,* ciclo de mesas redondas y exposición de fotografías de acciones, México.

Finter, Helga (2003), "¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania", *Teatro al Sur* 25: 29-39.

Foster, Hal (1991), "Re: Post", *Criterios* 30 (julio-diciembre), pp. 125-138.

——— (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo,* Akal, Madrid.

Foucault, Michel (1976), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México.

——— (1992), *Microfísica del poder,* ed. y trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, La Piqueta-Endymión, Madrid.

——— (1995), *Discurso, poder y subjetividad,* comp. de Óscar Terán, El Cielo por Asalto, Buenos Aires.

——— (1999), "La escena de la filosofía", en *Estética, ética y hermeneútica,* trad. y ed. de Ángel Gabilondo, Paidós, Barcelona, pp. 149-174.

García Canclini, Néstor (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México.

García, Nelly (2004), "Acción sincretizada", *Ex Voto,* Álvaro Villalobos, registro de aciones/Acción sincretizada (octubre 20 al 28), catálogo de la exposición, Comfenalco, Medellín.

García, Silvana (1997), *As trombetas de Jericó. Teatro das vanguardas históricas,* Hucitec, São Paulo.

García Wehbi, Emilio (2002), *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires,*

Proyecto Filoctetes-Universidad de Buenos Aires-Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires/Wiener Festwochen, Viena.
——— (2004), *Ensayo sobre la tristeza,* ed. de autor, Buenos Aires.
Geirola, Gustavo (2000), *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77),* Gestos, Irvine, California.
Ginzburg, Carlo (2001), *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distancia,* trad. de Eduardo Brandão, Schwarcz, São Paulo.
Giroud, Michel (1993), "Performances/Intervenciones", en *Del pop al post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años,* sel. y pról. de Gerardo Mosquera, Arte y Literatura, La Habana, pp. 348-350.
Giudici, Alberto (2004), "Pancartas: el arte como un ejercicio de libertad", *Escombros. Pancartas,* Grupo Escombros, Buenos Aires-La Plata.
Glusberg, Jorge (1986), *El arte de la performance*, Gaglianone, Buenos Aires.
Goffman, Erving (2006), *La presentación de la persona en la vida cotidiana,* Amorrortu, Buenos Aires.
Goldberg, RoseLee (1979), *Performance Art. From futurism to the present,* Thames and Hudson, Nueva York.
——— (1993), "Performance: una visión actual norteamericana", en *Estudios sobre performance,* coord. por Gloria Picazo, Centro Andaluz de Teatro/Productora Andaluza de Programas/Junta de Andalucía, Sevilla.
——— (1998), *Performance: Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, Nueva York.
Gómez Calderón, Lorena (comp.) (2001), *Con el cuerpo por delante: 47882 minutos de performance*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
Gómez-Peña, Guillermo (2002), *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano,* introd. y sel. de Josefina Alcázar, Océano, México.
——— (2003), "Al otro lado del espejo mexicano", "El Ángel", diario *Reforma* (11 de mayo), p. 5.
——— (2004), "En defensa del performance", *Conjunto* 132 (abril-junio), pp. 16-34.
González, Horacio (2002), "Arte moral", en *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires*. Proyecto Filoctetes-Universidad de Buenos Aires-Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires/ Wiener Festwochen, Viena, pp. 38-39.

——— (2004), "Los rostros consumidos", en *Ensayo sobre la tristeza*, ed. por Emilio García Wehbi, Buenos Aires, p. 132.
González, Miguel (2002), *Colombia. Visiones y miradas,* Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.
Gramsci, Antonio (1999), *Cuadernos de la cárcel,* vol. V, ed. crítica del Instituto Gramsci, a cargo de Valentino Gerratana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
Grivel, Charles (1997), "Tesis preparatorias sobre los intertextos", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto,* sel. y trad. de D. Navarro, Uneac/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, pp. 63-74.
Groch, Ana (2004), "Estar adentro, estar afuera, etcétera: Apuntes sobre arte y política" [texto inédito].
——— (2003), "Ejército de artistas. El cacerolazo de las artes", *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, coord. por Jorge Dubatti, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, pp. 161-170.
Grüner, Eduardo (2004), "De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto", en Claudio Lobeto (ed.), *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*, GESAC, Buenos Aires, pp. 7-18.
——— (2005), *La cosa política o el acecho de lo real,* Paidós, Buenos Aires.
Grupo de Arte Callejero, "Militancia o arte", *Palos y Piedras* vol. I, 1 (noviembre, 2003), pp. 83 y 120.
Guasch, Anna Maria (ed.) (2000), *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995,* Akal, Madrid.
——— (2002), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid.
Guattari, Félix y Suely Rolnik (2005), *Micropolítica: cartografías del deseo*, Tinta Limón/ Traficantes de Sueños, Buenos Aires.
Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona.
Guevara, Ana María (2003), "Diario de un suicidio femenino", *El Tiempo* (7 de marzo), pp. 2-3.
Halac, Gabriela (2002), "Transformaciones y teatralidad en el escenario social argentino", *Teatro al Sur* 23 (noviembre), pp. 6-9.
Hall, Stuart (2000), *A identidade cultural na pós-modernidade*, DP&A, Río de Janeiro.
Hegel, G. W. F. (1989), *Estética*, Península, Barcelona.

Hollander, Kurt (1993), "Desalojados, salvo por una casa", *Poliester* 7, 2 (otoño), pp. 18-27.
Holquist, Michael y Katerina Clark (1998), *Mikhail Bakhtin,* trad. de J. Guinsburg, Perspectiva, São Paulo.
Hutcheon, Linda (1991), *Poética do PósModernismo,* Imago, Río de Janeiro.
——— (1992), "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos),* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
——— (1993), "La política de la parodia postmoderna", *Criterios,* edición especial (julio), pp. 187-201.
——— (2000), *Teoría e política da ironia,* Universidade Federale de Minas Gerais, Belo Horizonte.
Innes, Christopher (1992), *El teatro sagrado: El ritual y la vanguardia,* trad. de J. José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México.
Irazábal, Federico (2002), "Voluntad política. Testimonios periféricos", entrevista a Ana Alvarado y Emilio García Wehbi, *Teatro al Sur* 23 (noviembre), pp. 11-13.
——— (2003), "Teatro y Performance. Obscenidad discursiva", *Teatro al Sur* 25 (octubre), pp. 26-28.
——— (2004), *El giro político: Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas),* Biblos, Buenos Aires.
Ivernel, Philippe (2001), "Pour une esthétique de la résistance", *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création,* núm. especial de *Alternatives théâtrales* 67-68: 12-16.
Jameson, Frederic (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,* Paidós, Barcelona.
Javier, Francisco (1984), "El teatro argentino, 1977-1983", *Latin American Theatre Review* 18/1 (otoño), pp. 113-114.
Jodorowsky, Alejandro (1965), *Teatro pánico,* Era, México.
Kantor, Tadeusz (1984), *El teatro de la muerte,* selec. y presentación de Denis Bablet, La Flor, Buenos Aires.
Kantorowicz, Ernst (1985), *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza, Madrid.
Kayser, Wolfgang (1986), *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura,* Perspectiva, São Paulo.
Kirby, Michael (1976), *Estética y arte de vanguardia,* trad. de Norma Barrios, Pleamar, Buenos Aires.
Kosuth, Joseph (1993), "Arte y filosofía", *Del pop al post. Una antología*

sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años, sel. y pról. de Gerardo Mosquera, Arte y Literatura, La Habana.
Krauss, Rosalind (1988), "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad,* sel. y pról. de Hal Foster, Kairós, México, pp. 59-74.
Kristeva, Julia (1974), *El texto de la novela,* Lumen, Barcelona.
——— (1981), *Semiótica,* 2 vols., trad. de José Martín Arancibia, Fundamentos, Caracas.
——— (1999), *El porvenir de la revuelta,* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
——— (2000), *Poderes de la perversión,* Siglo XXI, México.
Kurapel, Alberto (1999), "Relación centro-periferia: La expresión de la marginalidad como componente estético del teatro performance", en Alfonso y Fernando del Toro (eds.) *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica,* Iberoamericana, Madrid.
Ladagga, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia,* Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
Larco, Juan (1988), "Notas sobre la violencia, la historia, lo andino", *Qué Hacer* (agosto-septiembre), pp. 80-86.
Lefebvre, Henri (2006), *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones,* Fondo de Cultura Económica, México.
Lehmann, Hans-Thies (2013), *Teatro posdramático,* Cendeac/Paso de Gato, México. [La edición inicialmente consultada fue: *Le théâtre postdramatique,* trad. de Philippe-Henri Ledru, L'Arche, París, 2002.]
Leiva Gálvez, Milagros (2003), "Ensayo sobre la memoria", *El Comercio* (martes 29 de julio), p. a6.
León, Gabriela (2006), *Paseo dominical por el Zócalo de Oaxaca,* video, coproducción de La Perrera y Amador Producciones.
León Ximénez, Carlos (2004), *¿Dónde están nuestros héroes y heroínas?,* catálogo de exposición, Centro Cultural de Bellas Artes (julio-agosto), Lima.
Leyva, Rubén (ed.) (2008), *Memorial de agravios, Oaxaca, México, 2006,* Marabú Ediciones, Oaxaca.
Lippard, Lucy R. (2004), *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972,* Akal, Madrid.
——— (2001), "Caballos de Troya: arte activista y poder", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación,* Akal, Madrid, pp. 343-361.
Longoni, Ana (2001), "La politicidad de lo íntimo", *Teatro al Sur* 19: 17-20.
——— (2003), "Los colectivos de arte ganan la calle", *Ñ (Clarín)* (21 de

marzo). Versión electrónica, noviembre de 2004: http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/06/21/u-00302.htm
——— y Gustavo A. Bruzzone (comps.) (2008), *El Siluetazo,* Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
——— y Mariano Mestman (2008), *Del di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68' argentino,* Eudeba, Buenos Aires.
Lopes Fávero, Leonor (1999), "Paródia e dialogismo", en Diana Pessoa de Barros y José Luiz Fiorin (coords.), *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin,* Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 49-61.
Loreti, Miguel (1993), "Cronología social y política de la Argentina: 1970-1990", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (julio-septiembre), pp. 15-24.
Lotman, Iuri (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto,* trad. de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid.
——— (1999), *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social,* trad. de Delfina Muschietti, Gedisa, Barcelona.
——— (2000), *La semiosfera III. Semiótica de la cultura y las artes*, Cátedra, Madrid.
Lucie-Smith, Edward (2000), *Artes visuales en el siglo XX*, Könemann, Colonia.
Lulle, Thierry (2003), "Prometeo en contra de la fragmentación urbana. Lectura de una 'instal-acción'", *Proyecto C'Úndua: un pacto por la vida,* Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, pp. 54-62.
Lyotard, Jean-Francois (1994), *La posmodernidad (explicada a los niños),* trad. de Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona.
——— (2000), *La condición postmoderna: informe sobre el saber,* trad. de Mariano Antolín, Cátedra, Madrid.
Mangieri, Rocco (2000), *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*, Universidad de Murcia, Murcia.
Manrique, Nelson (1990), "Contraelviento. El mito, el teatro, la violencia", Yuyachkani, Contraelviento, programa de mano, Lima.
Mapa Teatro (2001), *Ricardo III,* carpeta de la obra dirigida por Heidi Abderhalden y presentada entre marzo y abril de 2001 en Bogotá. Material proporcionado por Rolf Abderhalden.
Marchán, Simón (1974), *Del arte objetual al arte del concepto*, Alberto Corazón, Madrid.

——— (1982), *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del estructuralismo,* Gustavo Gili, Barcelona.
Marchese, Angelo y Joaquín Foradellas (1991), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Ariel, Barcelona.
Marinis, Marco de (1987), *El nuevo teatro, 1947-1970,* trad. de Beatriz E. Anastasi y Susana Spiegler, Paidós, Barcelona.
Martel, Richard (2001), "Les tissus du performatif", *Art Action: 1958-1998,* Intervention, Quebec, pp. 32-61.
Martínez Tabares, Vivian (2001), "Yuyachkani: Despertar la memoria y el gesto de Ismene", *Conjunto* 121 (abril-junio), pp. 10-16.
——— (2002), "Lima 2002, pensar, aprender y gozar la performatividad", *Conjunto* 126 (septiembre-diciembre), pp. 32-37.
——— (2003), "El estado de mostrar. La acción escénica. Taller de Rebeca Ralli y Fidel Mequíades", *Conjunto* 127 (enero-marzo), pp. 74-81.
Masías Carvajal, Javier (2003), "Teatro para honrar la sangre", *El Comercio* (12 de noviembre), p. A16.
Milaré, Sebastião, "El señor de la escena. El actor según Antunes Filho", *Conjunto* 128 (abril-junio, 2003), pp. 41-51.
Miranda, Óscar (2003), "Olvidarte nunca", *Revista Domingo (La República)* 281 (19 de octubre), pp. 24-25.
Moles, Abraham (1973), *El kitsch: el arte de la felicidad,* Paidós, Buenos Aires.
Mosquera, Gerardo (sel. y pról.) (1993), *Del pop al post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años,* Arte y Literatura, La Habana.
Mosquera, Gerardo *et al.* (1999), "Performances, acciones plásticas. Mesa redonda con acotaciones", *Conjunto* 112-113 (enero-junio), pp. 46-48.
Mostaço, Edelcio (1982), *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião,* Proposta Editorial, São Paulo.
Muguercia, Magaly (1999), "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani", *Revista Teatro Celcit* 11-12: 48-57.
Navarro, Desiderio (sel. y trad.) (1997), "Intertextualité: treinta años después", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto,* Uneac/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana.
Nevares, María Fé (2001), "Treinta trampas peruanas", *Caretas* (19 de julio), p. 54.
Nycz, Ryszard (1993), "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos", *Criterios* (edición especial, julio), pp. 95-115.

Olbrich, Tanja (2004), "Los que miran sin ver. Entrevista con E. García Wehbi", en Emilio García Wehbi (ed.), *Ensayo sobre la tristeza,* Buenos Aires, pp. 142-148.

Oliver-Rotger, María Antonia (2002), "Desde el otro México: Conversación con Guillermo Gómez-Peña", *Curare* 20 (julio-diciembre), pp. 67-79.

Ordóñez, Nahuel (2002), "Ejército de artistas. Un cruce entre lo urbano y el arte", *Teatro al Sur* 23 (noviembre), pp. 14-16.

Oyarzún, Pablo (2000), *Anestética del ready-made*, LOM Ediciones/Universidad Arcis, Santiago de Chile.

Pattoli, Luiz (2003), "Dez anos de Teatro da Vertigem", *Rabisco (Revista de Cultura Pop)* 16 (11-24 de abril).

Pavis, Patrice (1983), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona.

Pavlicic, Pavao (1991), "La intertextualidad moderna y la postmoderna", *Criterios* 30 (julio-diciembre), pp. 65-87.

Pavlovsky, Eduardo (1999), *Micropolítica de la resistencia,* comp. y pról. de Jorge Dubatti, Eudeba, Buenos Aires.

——— (2001), *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Atuel, Buenos Aires.

Peirano, Luis (1995), "Una visión del teatro peruano en la década de los ochenta", *Textos de Teatro Peruano* 3 (diciembre), pp. 45-56.

Peixoto, Fernando (1989), *Teatro em movimento,* Hucitec, São Paulo.

Pellettieri, Osvaldo (1998), "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", *La dramaturgia en Iberoamerica,* Galerna, Buenos Aires, pp. 32-34.

——— (2001), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires,* Galerna, Buenos Aires.

Peretti, Cristina de (1989), *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción,* Anthropos, Barcelona.

Pessoa de Barros, Diana Luz (1999), "Dialogismo, polifonia e enunciação", en Diana Pessoa de Barros y José Luiz Fiorin (coords.), *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin,* Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 1-9.

Pfister, Manfred (1994), "Concepciones de la intertextualidad", *Criterios* 31 (enero-junio), pp. 85-108.

Picazo, Gloria (coord.) (1993), *Escritos sobre performance,* Junta de Andalucía, Sevilla.

Plett, Heinrich (1993), "Intertextualidades", *Criterios* (edición especial, julio), pp. 65-93.

Ponte, Marilú (2004), *Sobre héroes y patria. 1992-2002,* catálogo de exposición, Galería Pancho Fierro, Lima.
Popper, Frank (1989), *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad de hoy,* trad. de Eduardo Bajo, Akal, Madrid.
Prieto, Antonio (2001), "Cuatro décadas de acción no-objetual en México", *Conjunto* 121 (abril-junio), pp. 50-59.
——— (2003), "Corporalidades: Política y representación en el performance mexicano", *Teatro al Sur* 25 (octubre), pp. 7-15.
Pronko, Leonard C. (1969), "El teatro político". *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 91-100.
Propato, Cecilia (2002), "El Periférico de Objetos: resignificación político histórica y distanciación objetual", en Jorge Dubatti (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, pp. 285-296.
Ralli, Teresa (1999), "Sobre el entrenamiento del cuerpo y de la voz", entrevistada por Lena Bierregaard, *El Tonto del Pueblo* 3-4 (mayo), pp. 18-20.
——— (2009), "Fragmentos de memoria", en *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación,* Universidad Iberoamericana/CITRU-INBA-Conaculta, México, pp. 63-74.
Ralli, Teresa *et al.* (2002), "Dramaturgias posibles en la América Latina y el Caribe", *Conjunto* 125 (mayo-agosto), pp. 12-29.
Ramírez, Rocío (2002), "Tintes sociales y políticos en la obra de Rosemberg Sandoval", *La Cultura, Sala de Prensa* (julio), noticias del día, Conaculta, 16 de febrero de 2005: http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/
Randle, Michael (1998), *Resistencia civil. La ciudadanía ante las arbitrariedades de los gobiernos,* Paidós, Barcelona.
Restany, Pierre (2001), "L'inflexion de l'art dans la sphère existentielle", *Art Action: 1958-1998,* Intervention, Quebec, pp. 66-75.
Ricardo III (programa de mano), Mapa Teatro, Bogotá.
Richard, Nelly (2001), "Las marcas del destrozo y su reconjugación en plural", en Nelly Richard y Alberto Moreira (eds.), *Pensar en/la postdictadura*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 103-114.
——— (2001a), Introducción, en Nelly Richard y Alberto Moreira (eds.), *Pensar en/la postdictadura*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 9-20.
——— (2006), "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", en Simón Marchán (comp.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes,* Paidós Ibérica, Barcelona.

Ricoeur, Paul (1995), *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido,* trad. de Graciela Monges, Siglo XXI, México.
Rizk, Beatriz (1987), *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica,* The Prisma Institute, Minneapolis.
——— (2001), *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI,* Iberoamericana, Madrid.
Rodríguez, Martín (2001), "El teatro de la desintegración (1990-1998)", *Conjunto* 120 (enero-marzo), pp. 2-10.
Romero Brest, Jorge (1993), "La crisis del arte en Latinoamérica y el mundo", en *Del pop al post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años,* sel. y pról. de Gerardo Mosquera, Arte y Literatura, La Habana, pp. 373-398.
Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création (2001), núm. especial de *Alternatives théâtrales* 67-68.
Rubin Suleiman, Susan (1991), "El nombrar y la diferencia: Reflexiones sobre modernismo versus postmodernismo en la literatura", *Criterios* 30 (julio-diciembre), pp. 88-103.
Rubio, Miguel (2001), *Notas sobre teatro,* ed. crítica y anotada de Luis A. Ramos-García, Grupo Cultural Yuyachkani/University of Minnesota, Lima- Minneapolis.
——— (2003), "Persistencia de la memoria", *Persistencia de la memoria*, Grupo Yuyachkani, Lima.
——— (2004), "Grupo y memoria, viaje a la frontera", programa de mano de *Sin título, técnica mixta*, Grupo Yuyachkani, Lima.
——— (2008), *El cuerpo ausente (performance política),* Grupo Yuyachkani, Lima.
Sábato, Ernesto (1993), *Nunca más*, *Cuadernos Hispanoamericanos* (La cultura argentina: de la dictadura a la democracia) 517-518 (julio-septiembre), Instituto de Cooperación Iberoamericana, pp. 571-573.
——— (2000), *La resistencia*, Seix Barral, Barcelona.
Said, Edward (1996), *Representaciones del intelectual*, Paidós, Barcelona.
Saison, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain,* L'Harmattan, París-Montreal.
Salazar del Alcázar, Hugo (1990), *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80*, Centro de Documentación y Video Teatral/ Jaime Campodónico Editor, Lima.
——— (1993), "Yuyachkani: los nuevos caminos en la segunda década", en Alfonso de Toro y Fernando de Toro (eds.), *Hacia una nueva crítica*

y un nuevo teatro latinoamericano Vervuert, Francfort del Meno, pp. 149-153.
——— (1998), "Una apesadumbrada belleza", *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre), pp. 79-82.
——— (1998a), "Contraelviento, los viejos y los nuevos mitos", *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre), pp. 44-45.
——— (1998b), "Hasta cuándo corazón. Desvestir un sueño (visiones y revisiones)", *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre), pp. 50-54.
——— (1998c), "Adiós Ayacucho en teatro", *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre), pp. 45-46.
——— (1998d), "La apuesta subjetiva de Yuyachkani", *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre), pp. 47-48.
——— (1998e), "El retorno de *Los músicos ambulantes*", *Textos de Teatro Peruano* 4 (noviembre), pp. 48-50.
Sánchez, José A. (1994), *Dramaturgias de la imagen*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
——— (2004), "Prácticas de lo real", seminario impartido en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), México, D. F. (agosto-octubre).
——— (2001-2005), "C'Úndua". *Testigo de las ruinas,* proyecto artístico transdisciplinario de MapA Laboratorio Artistas, Bogotá. Junio 22 de 2005: http://www.mapateatro.org/testigoDeLasRuinas/index.html
——— (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid. [La edición más reciente (2012) ha aparecido en la Colección de Artes Escénicas de Paso de Gato.]
Sandoval, Rosemberg (2001), Reflexionarte, X Festival Internacional de Arte de Cali, catálogo, curaduría de Miguel González, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia.
——— (2003), "Acciones en ruta/intervenciones en la ciudad de México", programa de mano, junio.
——— (2005), "Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval", Bogotá (30 de enero de 2004), publicada en Hans-Michael Herzog (ed.), *Cantos/cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo*, Daros-Latinamerica, Zurich/Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, pp. 206-228. 19 de julio de 2005: http://www.debate-cultural.org.ve/Visuales/RosembergSandoval.htm
Santisteban, Emilio (2013), "Subjetividad cultural implícita en política y performance. El Colectivo Sociedad Civil a fines de la dictadura

fujimorista en el Perú", en Tom Waibel y Hansel Sato (eds.), *Agenciamiento, expresión, afecto. La resignificación de enunciados afectivos en Latinoamérica,* Lit Verlag, Viena, pp. 57-78.

Schechner, Richard (1990), "El training en una perspectiva intercultural", en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor*, Escenología/Pórtico de la Ciudad de México/International School of Theatre Anthropology, México, pp. 330-331.

——— (1994), "Ocaso y caída de la vanguardia", *Máscara* 17/18 (abril-julio), pp. 4-14.

——— (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales,* Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Seibel, Beatriz (2001), "Teatro por la Identidad", *Teatro al Sur* 19 (agosto), pp. 28-30.

Soberón, Santiago (2001), "Treinta años de Yuyachkani", *Babab.com* 10, octubre 15 de 2004: www.babab.com/no10/yuyachkani.htm

Societas Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci (2003), *Epitaph,* Ubulibri, Milano.

Stallings, Tyler (2007), *Gabriela León: Sunday Walk to the Zocalo of Oaxaca,* Sweeney Art Gallery, University of California, Riverside-California.

Stangos, Nikos (comp.) (1989), *Conceptos de arte moderno,* Alianza, Madrid.

Szabolcsi, Miklos (1993), "La aparición de la neovanguardia. Su esencia. Sus bases sociales", en *Del pop al post. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos 25 años,* sel. y pról. de Gerardo Mosquera, Arte y Literatura, La Habana, pp. 363-372.

Taborda, Marta (2000), "*Zooedipous* frente al mercado", *Nuevo teatro, nueva crítica*, Atuel, Buenos Aires, pp. 235-240.

Tahan, Halima (ed.) (2000), *Escenas interiores*, Artes del Sur/Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

Taussig, Michael (1993), *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem,* trad. de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Paz e Terra, São Paulo.

Taylor, Diana (2000), "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política", *Teatro al Sur* 15 (junio), pp. 34-40.

——— (2002), "Hacia una definición de performance", *Conjunto* 126 (septiembre-diciembre), pp. 26-31.

——— (2003), "Staging traumatic memory. Yuyachkani", *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durhamand, Londres, pp. 190-211.

Teatro da Vertigem (2002), *Trilogía bíblica,* Publifolha, São Paulo.
Teatro La Candelaria (1991), *Tres obras de teatro. El paso, Maravilla estar, La trifulca*, Teatro La Candelaria, Bogotá.
Thomson, Clive (1998), "Dialogisme, carnavalesque et psychanalyse: entretien avec Julia Kristeva sur la réception de l'oeuvre de Mikhail Bakhtine en France", *RS.SI. Recherches Semiotic. Sémiotiques Inquiry* (Mikhail Bakhtine et l'avenir des signes/Mikhail Bakhtin and the future of signs) 18/ 1-2: 15-29.
Torres Monreal, Francisco (2001), *El teatro y lo sagrado,* Universidad de Murcia, Murcia.
Turner, Víctor (1988), *El proceso ritual. Estructura y antiestructura,* Taurus, Madrid.
——— (2002), *Antropología del ritual,* Ingrid Geist (comp.), Instituto Nacional de Antropología e Historia-Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
Un pasado de violencia, un futuro de paz. 20 años de violencia, 1980-2000 (2003), publicación basada en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima (diciembre).
Uribe, Carlos (2003), "Luces sobre el crepúsculo", *Murmullo,* programa de mano de la exposición del artista, Galería Santa Fe, Medellín (julio).
Varela, Víctor (2001), *El árbol del pan,* Resistencia, Argentina.
Vargas, Daniel (2003), "C'Úndua 2001-2003, un pacto por la vida", *Proyecto C'Úndua*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, pp. 12-16.
Veinstein, André (1955), *La mise en scéne théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, París. [Trad. al español: *La puesta en escena: su condición estética,* Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires.]
Veronese, Daniel, *La deriva* (2000), pról. y ed. de Jorge Dubatti, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
——— (2000a), "Reflexiones de Daniel Veronese sobre su trabajo con el grupo El Periférico de Objetos", *El Tonto del Pueblo* 5 (mayo), pp. 50-51.
——— (2000b), "Automandamiento para el Fin-Principio del Milenio", *El Tonto del Pueblo* 5 (mayo), pp. 51-53.
——— (2003), "Escenarios vacíos y mentes vacías", entrevistado por Juan Carlos Fontana, *Cuadernos de Picadero* 1 (septiembre), pp. 9-14.
Vidal, Hernán (1995), "Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981", *Gestos* 19: 13-39.
Villalobos, Álvaro. *Ex-Voto*. Registro de acciones/Acción sincretizada/, 20-28 de octubre, catálogo de exposición, Medellín.

Virilio, Paul (1988), *Estética de la desaparición,* trad. de Noni Benegas, Anagrama, Barcelona.
——— (1998), *La máquina de visión,* trad. de Mariano Antolín, Cátedra, Madrid.
——— (2003), *El procedimiento silencio,* Paidós, Buenos Aires.
Virno, Paolo (2003), *Gramática de la multitud: para un análisi de las formas de vida contemporáneas,* Colihue, Buenos Aires.
Watanabe, José (2000), *Antígona,* versión libre de la tragedia de Sófocles, Yuyachkani/Comisión de Derechos Humanos (COMISEDH), Lima.
Weinschelbaum, Violeta (2000), "La forma del recuerdo. Reflexiones en torno a dos obras políticas contemporáneas", *Nuevo teatro, nueva crítica,* Atuel, Buenos Aires, pp. 249-260.
Weiss, Peter (1976), *Escritos políticos,* Lumen, Barcelona.
Weisz, Gabriel (1994), *Palacio chamánico*, UNAM/Grupo Edit. Gaceta (Colec. Escenología), México.
——— (1997), "Artaud: Artífice del cuerpo", Conferencia impartida en el Primer Diplomado de Teatro, Universidad Iberoamericana, México.
——— (1998), *Dioses de la peste*, Siglo XXI/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México.
Yuyachkani (2000), *Antígona*, programa de mano (febrero), Lima.
Yuyachkani (2001), *Hecho en el Perú,* programa de mano (julio), Lima.
Yuyachkani (2004), *Sin título,* programa de mano (agosto), Lima.
Zambrano, Fabio (2003), "La ciudad y la memoria", *Proyecto C'Úndua,* Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, p. 45.
Žižek, Slavoj (2005), *Bienvenidos al desierto de lo real,* Akal, Madrid.

Páginas de internet

http://www.yuyachkani.org/
http://emiliogarciawehbi.com.ar/
http://www.mapateatro.org/
http://www.autores.org.ar/dveronese/
http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm
http://www.analvarado.com/
http://www.emiliosantisteban.org/
http://www.rosembergsandoval.com/
http://gabrielaleonv.blogspot.mx/

http://www.laperreraoax.com/
http://micromuseo-bitacora.blogspot.mx/
http://www.sindominio.net/ash/
http://www.damasdeblanco.com/
http://madresfundadoras.blogspot.mx/
http://www.madres.org/navegar/nav.php
http://www.hijos-capital.org.ar/
http://hijosprensa.blogspot.mx/
http://www.hijosmexico.org/

Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas
se terminó de imprimir en junio de 2014
en los talleres de Editorial Innova,
Año de Juárez #343, Col. Granjas San Antonio,
c. p. 09070, Distrito Federal

Corrección y cuidado de la edición:
Leticia García Urriza, Abril Terreros y la autora.
Formación y diseño, Irasema Chávez Santander.

El tiraje consta de 2 000 ejemplares.